

TIZIAN

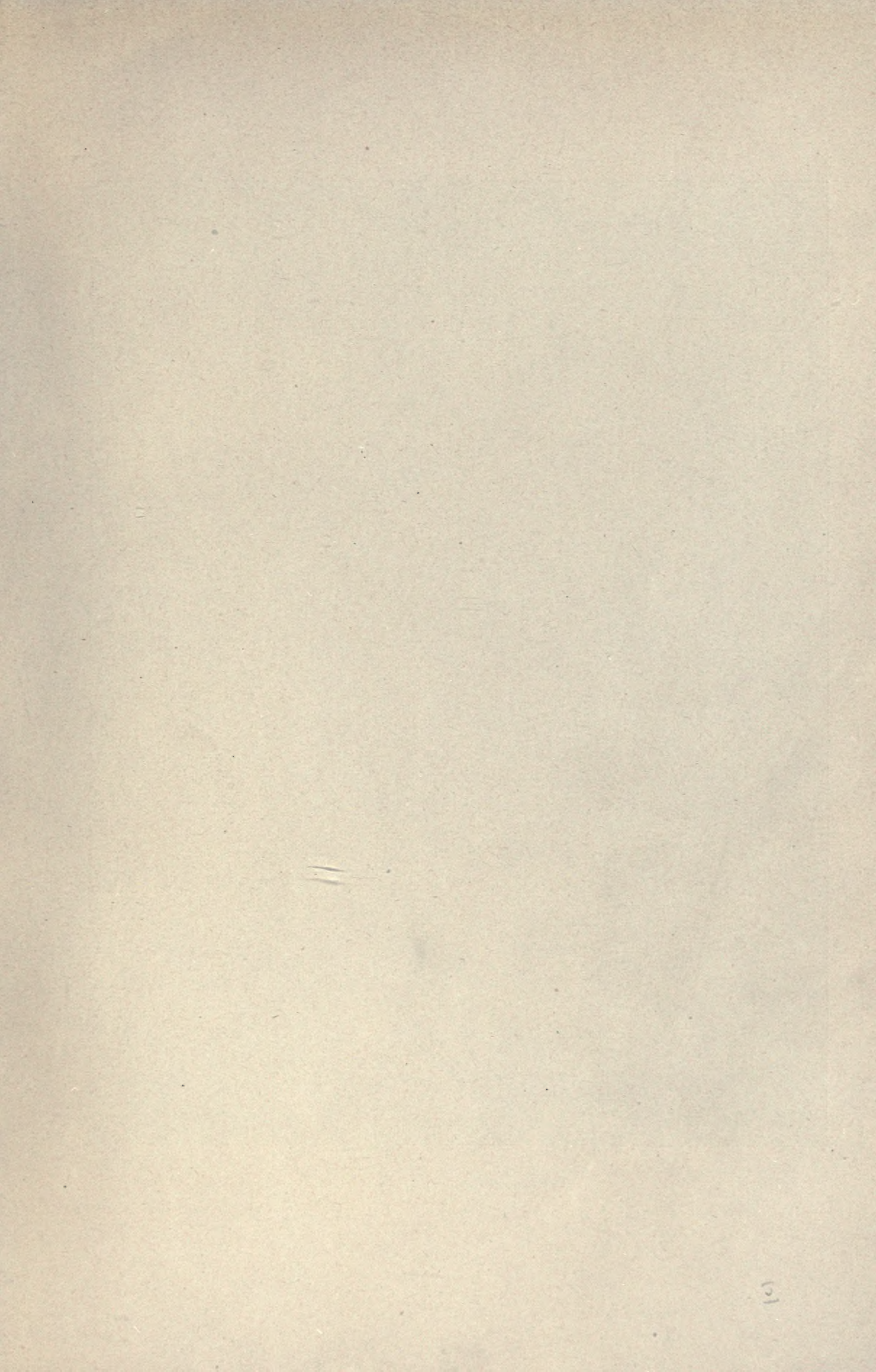
KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

DRITTER BAND

TIZIAN

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1907





Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Leinwand, H. 0,96, B. 0,75

Selbstbildnis Tizians

Portrait of Titian

Um 1550

Portrait de l'artiste

TIZIAN

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 274 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN

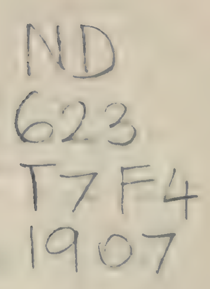
VON

OSKAR FISCHEL

DRITTE AUFLAGE



STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1907



Von der ersten Auflage dieses Werkes ist eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 27 Mark

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg



Pieve di Cadore

DAS LEBEN TIZIANS

In den Bergen von Cadore, deren blaue Zacken man abends von der Lagune aus in die klare Luft ragen sieht, ist Tizian zu Hause.

Die Straße von Italien nach Tirol führt hier in raschem Wechsel an den düsteren Granitriesen der Dolomiten und saftig grünen Matten vorüber, im Tal der herabbrausenden Piave entlang, die kühne Brückenbögen überspannen. Ein Kastell beherrscht das Tal und den Ort. Berge und düstere Wälder, Schluchten, grüne Abhänge und alte Burgen — es waren die ersten Natureindrücke des Malers, die ihm zeit seines Lebens treu bleiben sollten, mit manchem andern von der Heimat.

Aus der kräftigen Bevölkerung, die in den Bergwerken das Erz gewann oder als Holzfäller in den Wäldern das Baumaterial schlug, das drunten in Venedig in unendlichen Flößen lagerte, hob sich schon seit Generationen die Familie der Vecelli durch Tüchtigkeit und Ansehen heraus. Gregorio Vecellio, des Künstlers Vater, hatte sein halbes Leben als Soldat der Republik gedient und stand in öffentlichen Aemtern an der Spitze der heimatlichen Gemeinde von Pieve di Cadore, als Tizian 1476 oder 1477 geboren wurde. Ehren, doch nicht Reichtümer waren der traditionelle Besitz seiner Familie. Der Vater mag nichts Befremdliches darin gesehen haben, als sein Sohn sich der Kunst zuwandte.

Bei den Malern von Heiligen- und Weihbildern in den Alpennestern war für einen angehenden Künstler kaum das Handwerkliche zu lernen. Der Unterricht in der Kunst aber begann in jener Zeit früh. Als Kind von neun oder zehn Jahren kam Tizian, zugleich mit seinem wenig älteren Bruder Francesco, in die Lehre nach Venedig, wo ein Bruder des Vaters wohnte.

Von da an fließen über sein Leben die Nachrichten so spärlich, daß wir kaum seinen Lehrer wissen. Fast läßt es gleichgültig, ob er die Anfangsgründe bei dem unbedeutenden Sebastiano Zuccati gelernt habe, wie eine Quelle berichtet, oder ob er Schüler des Giovanni Bellini, wie Vasari erzählt, geworden sei. Wir finden ihn tatsächlich erst wieder als Dreißigjährigen, auf der ersten Höhe angelangt und im Wettkampf mit den größten Kunstgenossen.

Oft ist hervorgehoben worden, wie auf den Sohn des abgelegenen Landstädtchens das bunte, geschäftige Leben der Meerbeherrscherin gewirkt haben mag. Durch den Wechsel der Szenerie muß es verwirrt, gehoben, der Maler in ihm erregt worden sein. Oben in den Bergen die Landschaft starr und fast erdrückend in ihrer Majestät: überall derselbe Blick auf die gleichen ragenden Felswände, wechselnd nur, wenn Wetter darüberziehen — sonst immer gleichmäßig unberührt und erhaben. In der Lagunenstadt auf Schritt und Tritt ein andres Bild in diesem Gewirr von Gäßchen und Kanälen; überall ist der feste Boden zu Ende, und man sieht die Gestalten gegen die helle Luft oder den reflektierenden Spiegel der Flut. Feiner Wasserdunst erfüllt die Atmosphäre, der das Licht goldig färbt und das Wunder vollbringt, alle Farben in ihrer Kraft zu heben und harmonisch zusammenzuschließen. Keine Figur fast, die nicht Silhouette vor der Luft oder ihrem Spiegelbild im Wasser wäre, aber auch kein Schatten, den nicht das Licht wenigstens als Reflex färbte und durchschiene. Das stille und doch reiche, zauberwirkende Leben der Elemente scheint sich den Schauplatz eigens gewählt zu haben; in diesem Völkerjahrmarkt vom Fondaco der Türken zum Rialto, vom Rialto zur Riva de' Schiavoni ist alles Farbe und Schimmer; an fremde, bunte Trachten, köstliche Stoffe, Teppiche war das Auge hier gewöhnt, und immer schon lebte ein starker Sinn für Farbe sich selbst in der Architektur aus; der angesammelte Reichtum der großen Handelsstadt ließ zum kostbarsten Material greifen; seit S. Marco in vielfarbigen antiken Marmorstücken aus der Levante errichtet und mit Goldmosaik übersponnen war, ging die Baukunst gern diese malerischen Wege: Marmorverkleidung in verschiedenen Farben ist hier die Regel an den Fassaden der Kirchen und Paläste, Fresken über die Breite der Häuser, und der einfachste Ziegelbau erhält seinen Schmuck durch ein paar glasierte Steine oder Fliesen; orientalische Gebräuche werden hier heimisch, und ihre Farbigkeit, für einen andern Himmelstrich ersonnen, findet hier ein unendlich dankbares Echo. Nirgends in Italien — und vielleicht überhaupt nur noch in Holland — erscheinen die Wunder der Malerei so selbstverständlich, aus der Umgebung heraus begreiflich wie hier, wo die Bellini, Tizian, Paul Veronese malten.

Zur Zeit, als Tizian diese Szene betrat, hatte die venezianische Kunst die Fähigkeit erlangt, der Spiegel dieses farbigen Lebens zu werden. Wie so vieles, verdankt sie auch diesen Fortschritt dem Festland. Der alte Jacopo Bellini hatte mit seinen Söhnen Gentile und Giovanni in Padua gearbeitet, wo gerade damals der stärkste Genius der Frührenaissance in Oberitalien, Andrea Mantegna, der Malerei eine neue Welt aufschloß. Die Wände, die er zu bemalen hat, scheint er durchbrochen zu haben. Unter Blumengirlanden und Bögen hindurch sieht man lebendige Szenen spielen, großartig ernst und sicher in den Gestalten, die vollendet sich runden im hellsten Licht; und vorüber an ihnen, über sie hinweg trifft der Blick auf Straßenfluchten in silberner Sonne und hellem Schimmer auf den weiten Landschaften.

Man begreift leicht, was aus dieser Licht- und Luftperspektive werden mußte in der Hand von Künstlern, die mit offenen Augen den Zauber der wassergesättigten Atmosphäre, ihr Spiegelbild in der Lagune und ihre Reflexe empfanden. Als neue Gunst

des Schicksals kommt durch Antonello da Messina, vielleicht aus Flandern gebracht, die Oelmalerei, und die Künstler, die der zähen Temperatechnik schon Erstaunliches an Weichheit des Tons abgewonnen hatten, werden jetzt zu Zauberern der Farben und durchleuchteter Schatten.

Gentile Bellini schildert den sonnigen Markusplatz mit dem glitzernden Mosaikschmuck der Kirche als Abschluß, die schimmernde Prozession, die Gruppen, die den Platz erfüllen. Giovanni malt in seinen Altären für die Dämmerung der Kirchen die sanftblickenden Madonnen, träumerische Heilige vor Marmor und Goldmosaik oder öffnet neben dem Thron unterm Baldachin der Gottesmutter den Blick in reizende Landschaften. Antonello fesselt in seinen Porträten junger Venezianer zum erstenmal den Beschauer durch die Lebhaftigkeit des aufblitzenden oder sanft gleitenden Blicks.

Wer zum Maler geboren war, mußte es damals in Venedig auch ohne Lehrer werden. Mit dieser Kunst erwuchs Tizian. Wie seine Gestalt dann aus dem Dunkel hervortritt, schreitet er mit den Größten zugleich in die Hochrenaissance hinein.

Giovanni Bellinis Werkstatt hat den Ruhm, die Wiege dieser Kunst gewesen zu sein. Aus ihr geht mit Giorgione, Palma, Sebastiano wahrscheinlich auch Tizian hervor, ja der alte Meister selbst hat noch in seinen späteren Bildern mitgeholfen, die neue Zeit heraufzuführen.

Als Giorgione, kaum zweiunddreißigjährig, 1510 von der Pest hingerafft war, hatte er für Jahrzehnte der venezianischen Kunst ihre Wege gewiesen. Der nächste, der sie bestimmen und weiterführen sollte, war Tizian. Aber er, der uns als der vielseitigste Genius der venezianischen Kunst erscheinen muß, kam zu voller Selbständigkeit und Entfaltung der eignen Natur fast erst mit vierzig Jahren.

So seltsam es bei seiner Größe klingt: er zeigt sich in den früheren Werken nie ganz unbeeinflußt; immer wieder tönt irgendeine Anregung mit, nicht immer von Aelteren oder Stärkeren, nur von solchen, die früher zur Stetigkeit und zum Selbstbewußtsein gelangt waren als er. Dabei gibt es kaum ein Werk, das ihn, wie Jugendwerke pflegen, noch suchend oder tastend zeigte. Die Halbfigur des toten Christus in der Scuola di S. Rocco (S. 1), vielleicht nach dem Vorbild der durch Giovanni Bellini berühmt gewordenen Komposition, ist nicht sicher erweislich sein Werk. Das früheste, ihm bestimmt angehörende Bild, das wir datieren können, knüpft an ein bedeutendes Zeitereignis an.

Unter dem Befehl des Jacopo Pesaro segelte 1502 eine päpstliche Flotte, zu der Venedig ein starkes Kontingent gestellt hatte, gegen die Türken und entriß ihnen die Insel Santa Maura (Leukadia). Der Sieg hat etwa zwanzig Jahre später seine Verherrlichung in der berühmten großen Madonna des Hauses Pesaro gefunden (S. 50 u. 51). Aber gleich damals hatte sich der venezianische Feldherr malen lassen, wie er, vom Papst empfohlen, das Banner mit dem Borgiowappen fassend, vom heiligen Petrus den Segen erfleht, während die Flotte hinten vor der Zitadelle des Hafens zum Auslaufen bereit liegt (S. 2). Noch verrät sich in der Darstellung des Heiligen auf seinem merkwürdig heidnischen Thron jugendliche Befangenheit, ganz reif und unübertrefflich sicher aber ist der erregte Zug gegeben, mit dem sich der Pesaro vor dem Thron niedergeworfen hat, und die beiden sprechenden Profile, von denen das des Papstes Alexander VI. nicht einmal nach der Natur gemalt sein kann. Und diese Porträtköpfe empfangen ihr eigentümliches Leben durch den ganz seltenen Hintergrund, den Blick auf den Hafen mit den kurzen springenden Wellen, dem wie im Morgenlicht sich aufhellenden Himmel. Ein frischer Windhauch scheint mit den Wimpeln des Banners zu spielen.

An diese landschaftlichen Stimmungen hatten der alte Bellini und vor allem Giorgione das Auge gewöhnt. Aehnliche Anregungen kreuzen sich in den frühen kleinen Madonnenbildern; die Halbfigur der Jungfrau mit dem stehenden Kinde in der Mitte des niedrigen Breitbildes, zu den Seiten Landschaft oder Heilige, die im Halbschatten herantreten, das war die Anorduung, für die Bellini das unübertreffliche Muster gegeben hatte.

Aber Tizian durchbricht die Symmetrie, wenn auch nur leicht, wie in der Zigeunermadonna in Wien (S. 3). Leise neigt sich das Antlitz zur Seite, das Kind in klarer Schönheit steht nach rechts herüber, der Hintergrund ist zu zwei Dritteln vom grünen Vorhang verdeckt. Ein weiches Licht fällt auf die geneigten Köpfe und legt, Stirn und Augenlid erhellend, das Auge selbst in träumerisches Dunkel. Dasselbe Licht läßt auch die Hügellandschaft nur wie verhalten atmend erscheinen, in der ein Wanderer einsam unter dem Baum Rast hält. Es ist dieselbe feierliche Klarheit, die Giorgione in seiner Madonna von Castelfranco malte, nur eine andre Tageszeit.

In der Kirschenmadonna (S. 25) ist rein äußerlich, vielleicht auf Wunsch des Bestellers, die alte symmetrische Komposition Bellinis mit dem Schattentuch gewahrt, aber die Fülle und freie Schönheit der Gestalten, das fast übermütige Wesen der Kinder bringt schon jenes erwachte Lebensgefühl hinein, das mit der Hochrenaissance in die venezianische Kunst seinen Einzug hält. Meist befreien sich die Gruppen von jedem Zwang; was im Weihbild des Jacopo Pesaro noch erst versucht schien, die Hauptgestalt, das Ziel der ganzen Bewegung aller andern Figuren seitlich anzubringen und so aus der bloß andächtigen Versammlung eine bewegte Gruppe zu machen, dieser Schritt zur Belebung des Bildes wird jetzt die Regel. So treten die Heiligen wie Führer eines andächtigen Zuges zur Madonna, die ganz mütterlich-menschlich mit dem Kinde beschäftigt unter einer Halle sitzt (S. 7 u. 8). Dann wird das Kind aufmerksam: es strebt den Herantretenden entgegen, wendet sich vielleicht von einem Spielgenossen einem neuen zu (S. 26), nimmt die Huldigungen spielend an, wie bei der Madonna in Madrid, zu der die heilige Brigitta mit ihrem Gatten Ulfus kommt (S. 5), oder der Madonna mit Antonius dem Abt (S. 1), deren Kind vom kleinen Johannes mit Blumen beschenkt wird.

Wie in einer Landschaft, über die Wolkenschatten ziehen, ist das Licht auf den Gruppen verteilt. Dadurch entsteht etwas ganz Neues, auch wenn Tizian die alte symmetrische Anordnung aus irgendwelchem Grunde bewahrt. So gewinnt die farbige Pyramide in der Kirschenmadonna ein neues Interesse; so wird in dem großen Votivbild der Salute der strenge Bau der Gruppen seltsam belebt durch diesen Wechsel der Beleuchtung (S. 4). Kein Florentiner hätte es gewagt, den Kopf der Hauptgestalt in Schatten zu legen. Aber auch nie würde ohne diese Halblichter Blick und Ausdruck eines Auges so überzeugend und beseelt sprechen können, wie bei diesen vier Helfern aus der Pestgefahr, die um den Patron der Inselstadt versammelt sind.

Das Bild war der Dank für Abwendung einer Seuche, die im Jahre 1504 Venedig bedrohte. Vasari erzählt, daß schon zu seiner Zeit, kaum fünfzig Jahre später, viele darin ein Werk Giorgiones sahen.

Auch für uns noch genügt das wenige, was uns von Giorgione erhalten ist, ihm alles Größte zuzutrauen. Wenn bei Tizian ein Auge in innerem verhaltenem Feuer blitzt, wenn ein Blick weich und sinnend unter den halbgesenkten Lidern hervorstreift, wenn in einer unberührten Landschaft bunte Gestalten sich unbewußt, als wollten sie den Schauplatz ihres Geschicks erst finden, verloren zu haben scheinen -- alles, was jugendlich, verträumt, wie selbst erlebt anmutet, was von seelischem Reichtum oder von Leiden und Schicksal erzählen will, was auf der schmalen Grenzlinie zwischen

beiden zu liegen oder harmonisch in sich zu ruhen scheint, was uns zusammenklingt in dem Namen Giorgione, ist auch der junge Tizian. Er trat ins zweite Menschenalter, als er begann, sich jenem ebenbürtig zu fühlen.

Im Jahre 1507 spielte in Venedig einer jener freien Wettkämpfe, an denen die italienische Renaissance reich ist, auf einer Stelle noch dazu, auf der ganz Venedig sein Auge hatte. Damals war das Kaufhaus der Deutschen, der Fondaco de' Tedeschi, dicht am Rialto, dem täglichen Sammelplatz der Bürger, der Nobili und der heimischen und fremden Kaufleute, nach einem Brand neu errichtet worden. Für die Kapelle hatte Dürer bei seinem Aufenthalt dort 1506/07 das große Bild des Rosenkranzfestes gemalt



Die Gerechtigkeit
Nach dem Stich von Zanetti nach Tizians untergegangenem Fresko am Fondaco de' Tedeschi in Venedig

(Abb. „Klassiker der Kunst", Bd. IV: Dürer, 3. Aufl., S. 29). Da Venedig den Fremden kostbares Baumaterial nicht gönnte, so hatte man als Fassadenschmuck die Freskomalerei gewählt.

Der Auftrag war zwischen Giorgione und Tizian so verteilt worden, daß dieser die Front nach dem Kanal, jener die Seite nach der kleinen Gasse zu dekorieren hatte. Vielleicht hat Giorgione selbst die ihm allein zugefallene Aufgabe so geteilt.

Das Unglück hat es gewollt, daß von diesen ersten großen Probestücken der venezianischen Hochrenaissance nichts auf uns kommen sollte. Seeluft und Nordwind sind hier dem Fresko selbst in Innenräumen verderblich. An bemalten Fassaden, die im Festland noch vielfach Spuren des alten Glanzes zeigen, hat sich in Venedig selbst nichts erhalten. Schon im siebzehnten Jahrhundert waren diese Fresken dem Untergang

geweiht. Im achtzehnten hat man nach den Resten in ziemlich stillosen Stichen wenigstens die Komposition festzuhalten gesucht. Heute kann selbst das „liebevoll suchende Auge“, dem Burckhardt die letzten verblichenen Spuren empfahl, nichts mehr entdecken als einen rötlichen Fleck zwischen zwei Fenstern nach dem Kanal.

An Tizians Bildern rühmte man im Gegensatz zu des andern glühender Farbe die Wahrheit des Tons; in seinem Fleisch „schien das Blut wirklich umzulaufen, so daß die Kunst des Malers in Schöpferkraft überging“.

Ein Zufall hat uns gerade die eine Komposition der Justitia erhalten (Abbildung S. XIII), die Vasari zusammen mit denen Giorgiones besonders tadelnswert fand, weil sie „nichts zu bedeuten“ scheinen. Dem Florentiner Manieristen war es unverständlich, daß der Venezianer hier nicht „bestimmte Historien“ dargestellt „oder die Taten eines hervorragenden Helden der alten oder neuen Zeit“.

Die Sinnenfreude venezianischen Lebens, dekoratives Feingefühl, gestaltungsfreudige Phantasie hatten hier über dem Wasserspiegel des Kanals, an diesen unregelmäßigen malerischen Architekturen ihre vornehmste Aufgabe, das Auge zu erfreuen, gut verstanden. Und mit einem Schlage war damals für die Kunst die profane und heidnische Welt erobert, die sich in Venedig allein jetzt ein Jahrhundert lang unbefangen gibt, während die Florentiner vom Schlage Vasaris, wenn sie ihre glatten Mythologien malten, selbst die Venus nicht mit ihren Pedanterien verschonten.

Wir können die Größe venezianischer Kunst auch an andern Künstlern messen, die ihr Glück gerade in diesen Jahren herbeizog. Von 1505 bis 1507 ging Dürer hier mit offenem Blick umher; auf seiner Berliner Madonna (Abb. „Dürer“-Band, 3. Aufl., S. 31) kommt der kleine Johannes ganz wie bei Tizians Kirschenmadonna mit Blumen herbei, und in dem kleinen Dresdner Crucifixus (Abb. „Dürer“-Band S. 30) kämpft die Natur den gewaltigen Kampf mit in jener ganz neuen Beseelung, die ohne Giorgione nicht denkbar wäre. Und 1508 steht ein ganz andrer vor diesen Wundern der Malerei: Fra Bartolommeo; er vergißt für einige Zeit fast das plastische Gefüge seiner Gruppen und bringt ein feines Gefühl für goldige Schatten und gleitende Halblichter nach Florenz zurück.

Diese glänzende Blüte trifft in eine der Kunst nicht gewogene Zeit. Der Krieg der Liga führte damals Venedig an den Rand des Verderbens.

Dieselbe Pest, der 1510 Giorgione zum Opfer fällt, vertreibt viele Künstler. Wie Sebastiano damals nach Rom, so geht Tizian nach Padua: dort bietet sich Ersatz für das, was am Fondaco verloren gegangen ist; wir lernen ihn als Monumentalmaler kennen.

Von der Freskenreihe in der Scuola del Carmine gehört nur die Begegnung an der goldenen Pforte (S. 12) ihm an. Etwas flüchtig hingeworfen, hat die Gruppe von Joachim und Anna doch ihren Reiz durch die rückhaltlose Gebärde von Herzlichkeit, mit der die Gatten einander entgegeneilen. Züge wie der in der Eile herabsinkende und durch den vorgestreckten Arm unschön gespreizte Mantel läßt Tizian schon hier unvermittelt und ungeglättet stehen, weil er sich davon besondere Lebendigkeit verspricht. Doch hat die dahinter sich öffnende Landschaft mit Architektur und Figuren etwas Unaufgeräumtes und wirkt nicht eben günstig für die Hauptgruppe. Um so hinreißender ist der Eindruck der Szenen aus dem Leben des heiligen Antonius (S. 13 u. 14) in der Scuola del Santo. Die notwendig rasche Arbeit des Fresko kommt hier dem dramatischen Element zugut, das zum erstenmal in der venezianischen Kunst von einem jugendlichen Feuerkopf auch gleich mit Meisterschaft gehandhabt wird.

Gewagt, ja dämonisch wirkt die Szene des Eifersüchtigen, der seine hilflos widerstrebende Frau in einsamer Berggegend niederstößt: sein rot und weißer Rock hebt sich seltsam wild vom Grunde ab.

die Wirkung des Werkes erhöhen oder schwächen, das „erst in unsern Zeiten zu seiner vollen magischen Gewalt über die Menschen gelangt ist."

Gewiß auch nicht ohne literarische Anregung entstanden die „Lebensalter" (S. 20), wie auch ihre zu den Sinnen sprechende Schönheit fast die Interpretation vergessen läßt. Das Liebespaar, schlummernde Kinder, der Greis im Vorausschauen des Todes, und rundum die eben verjüngte Welt in wunderbarem Reichtum ausgebreitet.

Es liegt in allem, was Tizian damals malte, etwas wie Frühlingslust, als ob das entzückte Auge in der Schöpfung nur Vollkommenes sehen könne, in den Menschen wie in der Landschaft. Der Adel dieser Vollkommenheit erlaubt es, darin den heiteren Tummelplatz der wonnigsten irdischen Empfindungen zu suchen, und zugleich die heiligsten Vorgänge in die Sphäre des Ungewöhnlichen zu heben. Weltlich oder andächtig gestimmt, man hat den Eindruck, daß Gestalten, denen hier zu wandeln oder zu ruhen beschieden ist, ein höheres Leben innewohnen muß. Die beiden Londoner Bilder, das „Noli me tangere" (S. 21) und die Rast der heiligen Familie mit dem jungen Hirten (S. 15), sind Beispiele dafür. Mehr und mehr drängt in ihnen jene sprühende Lebendigkeit hervor, die, in den Paduaner Fresken angekündigt, bald in mächtigem dramatischem Strom durchbrechen soll. Und gleichwohl steht der Meister hier noch einmal — zum letztenmal — unter dem Einfluß eines andern: Palmas. Der Maler von Bergamo, jünger, aber früher entwickelt als Tizian, hatte damals die Stufe erreicht, die er nicht mehr überschreiten sollte. Landschaften wie der schöne Hintergrund auf seinem Bilde „Jakob und Rahel" in Dresden, die ungezwungenen, rhythmisch schönen Versammlungen heiliger Männer und Frauen im Freien, dies Zusammenklingen farbiger Gestalten mit dem tiefen Grün waldiger Berge und Hügel hatte Tizian vor Augen. Einen sonnigen Frauentypus, ein volles, zartes Gesicht mit klarem Profil und glänzenden Augen hatte Palma für sich zu entdecken das Glück gehabt. Als „Violante" hat sich ihrer die Sage angenommen. Die „Tochter Palmas" soll in Tizians Herz den Funken entzündet haben. Eine große Aehnlichkeit besteht zwischen der Geliebten des Hirten, der Magdalena, der Venus in der Himmlischen und irdischen Liebe und Palmas Eva in Braunschweig. Doch spräche das nur erst für das gleiche Modell, und leicht könnte jener Roman erst nachträglich zu diesen Illustrationen erfunden sein. Sicher sind gewisse, derbe Figuren und volle, blonde Typen — Johannes in der Taufe Christi (S. 17), der Hirt in den Lebensaltern, die Madonna und der kniende junge Bauer in London —, an denen der Bergamasker kenntlich ist, auf Tizian damals nicht ohne Einwirkung geblieben.

Aber der Grundton in seiner Kunst bleibt immer noch Giorgione. In seinem Geist belebt sind all diese strahlenden Halbfiguren, deren rätselhaft dunkler Blick mit dem Beschauer Fühlung zu suchen scheint. Die männlichen Bildnisse dieser Zeit — vom sogenannten Ariost (S. 6) bis zum „Mann mit dem Handschuh" (S. 37) — gehören zu denen, die „eine ganze Geschichte" erzählen. Sie gelten darum vielfach noch heute als Giorgiones Werke. Bei keinem hielt man an diesem Namen zäher fest als bei dem „Konzert" im Palazzo Pitti (S. 9 u. 10), in dem man freilich mehr zu sehen versucht ist als ein Gruppenporträt. Und doch ist das Bild vielleicht nichts als der Dank für eine köstliche Stunde. In Venedig sind Musik und Malerei von jeher Nachbarn. Für Giorgione, Tizian, Sebastiano war sie Lebenselement; als Paolo Veronese auf der Hochzeit von Kana sich selbst, Tizian und Bassano malt, führt er sie als Musiker ein, Tizian mit der Baßgeige (Abb. S. XIX). Man könnte denken, daß mit diesem „Konzert" ein Austausch stattgefunden habe: der Augustinermönch gab mit seinem Spiel, was er besaß, und der Maler dankte mit seiner Kunst, indem er den vorüberrauschenden

Moment verewigte, er verstand, ihn im Beschauer neu zu erwecken. Denn noch heute müssen wir diesem Blick ins Unbegrenzte, Wesenlose folgen, und empfinden die Erregung mit, die in diesen Nasenflügeln bebt. Bellinis Engel zu den Füßen der Madonna spielen bescheidene Weisen; hier hält die Malerei gewiß mit der Schwesterkunst Schritt und kann ihr in die fernsten Sphären folgen.

Für die weiblichen Halbfiguren, die nur um ihrer Vollkommenheit willen, wie ein atmendes Stilleben gemalt scheinen, hat man den glücklichen Ausdruck „Existenz" gefunden. Die Tochter der Herodias dient nur zum Vorwand, den lieblich verwirrten Kopf eines solchen schönen Wesens zu zeigen (S. 30); das Profil des Toten muß hier das Leben erhöhen helfen. Der Eindruck des Ovals mit der weichen Linie des Kinns und dem Glanz des Auges waren stark genug, den Maler noch öfter zu fesseln. „Flora" hat man sie genannt, wie sie die von der leuchtenden Schulter sinkenden Hüllen instinktiv faßt und dem Beschauer gleichzeitig Blumen bietet (S. 29), „Laura de' Dianti", wie sie, von einem entzückten Liebhaber, dem dann der Name Alfons von Ferrara zukam, unterstützt, strahlend im Gefühl zu gefallen, in den vorgehaltenen Spiegel blickt (S. 27).

Die Gruppe dieser Halbfigurenkompositionen klingt aus im „Zinsgroschen" (S. 33): der reinsten Harmonie, die in so engem Raum zu geben war. Ein Hauch von Lionardos Abendmahl mag diese Gegensätze des klaren Antlitzes und des harten Profils, der feinen und der ordinären Hand hervorgerufen haben; aber das Dramatische liegt nicht in der Aktion, sondern im Aufeinandertreffen zweier einander so weltferner Wesen. Was aus dem Blick des Heilands spricht, wird nie in Worte zu fassen sein. Nicht ein Zug, den man darin gefunden zu haben meint, kann sich behaupten vor der immer wieder siegreichen, von keinem leisesten Schatten getrübten Klarheit. Und alles hat Tizian getan, um diesem hohen Leben Wahrscheinlichkeit zu geben. Die feine Haut, vom Licht getroffen, scheint zu atmen. Es ist als Ganzes das Höchste, das auf dem Boden der Kunst, wie Bellini und Giorgione sie hinterlassen, erreichbar war. Von da an betritt unser Held die neue, eigne Bahn.

Wer in des Meisters Charakter und Leben jene träumerische Anlage sucht, die bis dahin in seinen Bildern entzückt, kann schmerzliche Enttäuschungen erfahren. So spät Nachrichten über ihn beginnen, so ausführlich sind sie dann, dank seiner und seiner Freunde regen Korrespondenz. Sie setzen ein ungefähr mit den Jahren, als sein eigner Stil beginnt, und man darf es sagen: er hatte auch seinen eignen Stil, das Leben anzufassen.

Während sein Ruhm begann, sich auszubreiten, und auswärtige Fürsten sich nicht bloß um Werke seiner Hand, sondern um seine Person bemühten, aber die öffentliche Anerkennung und Aufträge zu Hause auf sich warten ließen, stellt er sich selbst rücksichtslos auf den Platz, der ihm, wie er glaubt, gebührt.

Eine Eingabe an den Rat der Zehn vom 31. März 1513, in der er seine Dienste antrug, ist uns noch erhalten. Da er Anerbietungen vom Papst und andern Fürsten abgelehnt habe, um dem Dogen und der Signoria dienen zu können, so bäte er um die Ehre, im Saal des Großen Rats das Schlachtenbild an der Seite der Piazza, woran sich noch niemand gewagt habe, ausführen zu dürfen. Dafür würde er sich mit jeder Bezahlung begnügen. Aber da er nur der Ehre wegen arbeite, so forderte er die Verleihung des nächsten frei werdenden Maklerpatents am Fondaco de' Tedeschi, unter den Bedingungen, wie sie dem Messer Giovanni Bellini zugestanden seien.

Tizian hatte Erfolg; die Bewilligung dieses Gesuchs schloß in sich den ehrenvollsten Auftrag, den der Staat zu vergeben hatte, und eine reichliche Pfründe, die „Senseria" oder das Amt eines Maklers (Sensals) am Fondaco, das keine andern An-

forderungen an den Künstler stellte, als daß er verpflichtet war, für den Palast das Porträt des jeweiligen Dogen zu malen.

Seit 30 Jahren schien es Bellinis Privileg, im Palast zu malen. Jetzt drängte sich ein Jüngerer neben ihm ein. Daß sich der alte Meister und sein Anhang dagegen wehrten, erschwerte und lähmte Tizians Arbeit und mag seine Rücksichtslosigkeit noch gesteigert haben. Bat er doch nach einem Jahre, unter Hinweis auf das baldige Ableben Bellinis, ihn für dessen Stelle und die Einkünfte daraus vorzumerken. Dann aber,



Tizians Bildnis mit der Baßgeige aus Paolo Veroneses „Hochzeit von Kana"
Im Louvre in Paris

im sicheren Besitz der Ehre und der Einkünfte, denkt er jahrzehntelang nicht daran, seinen Verpflichtungen gegen die Signoria nachzukommen. Erst fünfundzwanzig Jahre später wurde, nach langen vergeblichen und schließlich sehr energischen Mahnungen, das Schlachtbild wirklich fertig. (S. 72 u. 73.)

Für ihn war es von großer Tragweite, in der „Sala Grande" Fuß gefaßt zu haben. Dem offiziellen Maler des Staats konnten umfangreiche Aufträge von Körperschaften und Privatleuten nicht fehlen. Es ist die Zeit der großen Altäre.

Am Tage des heiligen Bernardin, dem 20. März 1518, strahlte zum erstenmal aus dem lichten Chor der Franziskanerkirche die Himmelfahrt der Jungfrau der Gemeinde

entgegen (S. 38 u. 39). Weit vom Eingang schon sah man in blendend hellem Schein die entzückte Gestalt zur Klarheit aufschweben, während aus der trüben Wirrnis unten Arme ihr leidenschaftlich sehnsuchtsvoll nachstreben.

Unendliches bedeutet das Werk für Tizian; hier wird das Ueberirdische dem Auge zur Wirklichkeit.

Die Lyrik liegt, wie die erste Jugend, hinter ihm; mit einem Zug derber Kraft hält sich der Vierzigjährige an die Welt; die Leidenschaft bricht jetzt hervor, und sie steigert die Empfindung für das Heiligste zu vorher nicht möglicher Höhe: so strahlend schön erschienen Mutter und Kind noch nicht, solange sie in glücklichen Landschaften die Huldigung der Hirten und Stifter empfingen, wie in der auf Wolken schwebenden Madonna in Ancona (S. 42), so begeistert loderte die Frömmigkeit nicht auf, wie in den zur Andacht zwingenden Gestalten dieser Heiligen vor den lichtdurchstrahlten Meerwolken. Selbst in der Ruhe der heiligen Versammlung auf dem Altar von S. Niccolò im Vatikan (S. 47) lebt verhalten die tiefste Erregung. Ganz anders blicken diese Glaubensstreiter auf, als die Gefährten des heiligen Markus in der Salute, und der jugendlich schlanke Sebastian dort hätte nicht wie dieser hier Vasaris Bewunderung und Tadel erregt: „Er ist nach dem Modell gemalt, eine treue Nachahmung der Natur, so fleischig und wahr, daß man sie einen Abdruck des Lebens nennen kann, aber — nirgends ist Kunst aufgewendet, um die Schönheit der Beine oder des Körpers hervorzuheben."

Wie weit waren Florenz und Venedig damals in der Kunst auch sonst auseinander gekommen. Der letzte Schein von linearer Symmetrie der Komposition ist mit der Madonna des Hauses Pesaro geschwunden (S. 50 u. 51). Seit jenem ersten Votivbild für Jacopo Pesaro hatte er einen weiten Weg durchgemacht. Für denselben Sieg über die Türken war dieser große Altar in der Franziskanerkirche ein Dank der ganzen Familie. Der Zauber des Markusbildes ist hier gesteigert; der Himmel selbst gibt das Motiv des wechselnden Schattens, der nur die Gestalt der göttlichen Mutter mit dem Kinde im Hellen läßt, während die andern Gestalten durch die verschiedenen Licht- und Schattensphären verteilt sind. Dies Aufrauschen und Abschwellen der Farben in der stolz aufgebauten Szene hat etwas selten Festliches. Die Kühnheit der Untersicht, die großen gegeneinander gesetzten Effekte: blühende Formen gegen starren Stein, Architektur gegen leuchtende Luft scheinen vieles von den künftigen Großtaten venezianischer Kunst vorwegzunehmen.



Bildnis Tizians
Holzschnitt von Giovanni Britto (?) nach Tizians Zeichnung

Als der Meister 1522 am fünfteiligen Altar der Auferstehung für Brescia (S. 43) malte, war gerade eine Kopie der Laokoongruppe in sein Haus gekommen. Das leidenschaftliche Ringen,



Der Affen-Laokoon
Holzschnitt von N. Boldrini nach Tizians Zeichnung

der kühne Zug der Gestalt schräg nach oben, traf in ihm verwandte Saiten. In der Figur des Auferstandenen und im Sebastian verrät sich das antike Vorbild. Aber diesen fremden Formen gibt er den eignen Zug: durch das düstere Abendlicht huscht es von den Wolkenrändern leidenschaftlich über die Gestalten wie zuckende Blitze. So ist doch schließlich als Malerei ganz persönlich geworden, was in der Zeichnung fremd und kühl wirken muß.

Schließlich hat er sich von der gefährlichen Ehrfurcht vor dem „Vater des Barock" befreit. Im wilden Humor zeichnete er sich selbst zum Spott die Gruppe in Affen um und sorgte für ihre Vervielfältigung durch den Holzschnitt Boldrinis (siehe obenstehende Abbildung).

In der Grablegung (S. 48) hat er schon wieder den eignen Weg gefunden. Ganz einzig wirkt hier das gleitende Licht auf dem lebendigen Zug der Trauernden.

Den wenige Jahre später entstandenen Petrus Martyr (S. 53) könnte man das malerische Gegenspiel des Laokoon nennen. Todesschauer und Grauen scheinen hier neu aufzuleben in Gestalten, deren kühne und dabei vollendete Zeichnung man von jeher bewundert hat. Die Landschaft, früher so oft der stille Genosse sanfter Empfindung, ist hier vom Sturm zerwühlt. Was an Ausdruck und Leben in der Farbe gelungen war, kann die reproduzierte Kopie nicht geben; es ist leider für immer verloren, seit das Original bei einem Brande 1867 zugrunde ging.

Während dies Werk reifte, hatten Michelangelo und Sebastiano del Piombo sich nacheinander in Venedig aufgehalten. Vielleicht geht gerade die besondere Machtentfaltung auf Anregungen des großen Florentiners zurück.

Tizian triumphierte damals über seine Rivalen. Diesen letzten Auftrag noch hatte er in einer Konkurrenz gegen Palma und Pordenone gewonnen. Sein ehemaliger Genosse Palma starb schon im Jahre danach, 1528, Pordenone aber, der hochbegabte Künstler aus Friaul, der fruchtbarste Freskomaler der Schule, lebte im Haß neben Tizian, den er doch bewunderte. Noch einmal kam es zu einer Art Konkurrenz zwischen beiden, als sie Bilder für S. Giovanni Elemosinario zu malen hatten. — Aber gegen Tizians Bild des Titelheiligen (S. 61) mit seiner gedämpften Leidenschaft in dem schillernden Rot des Gewandes vor dem wild bewölkten Himmel, einer Vorahnung von Tintorettos

Lieblingsstimmung, erscheint Pordenones Conversazione: die heilige Katharina, Rochus und Sebastian mit all ihrer Schönheit der Zeichnung und Farbe leer.

Seit 1523 Andrea Gritti Doge geworden war, besaß unser Künstler auch die besondere Gunst des Staatsoberhaupts. Von allen den Bildern, die Tizian in seinem Auftrag malte, hat der große Brand des Jahres 1577 nichts übriggelassen als jenen heiligen Christoph an der Treppe über dem Saal der Quattro Porte, das einzige Fresko Tizians in Venedig (S. 46). Von den Porträten des Dogen allein ist das in der Galerie Czernin, gewiß nicht das beste, auf uns gekommen (S. 81). Doch der privilegierte Maler der erlauchten Republik war schon lange über sein Vaterland hinaus bekannt.

Jahrzehnte war er der erklärte Liebling des Herzogs von Ferrara, Alfonsos von Este, seit dieser von ihm den „Zinsgroschen" besaß. Der fürstliche Nachbar Venedigs, der Gatte der Lucrezia Borgia, unterhielt durch ganz Italien ein Netz von Fäden, um von den besten Meistern Werke zu erwerben, die seine Gemächer im düsteren Kastell von Ferrara schmücken sollten. Bekannt sind seine Mahn- und Drohbriefe an Raffael und die köstlichen Berichte seines Gesandten über die Grazie, mit der der Vielbeschäftigte solchen Nachstellungen zu entgehen wußte. Auch für den in der Nachbarschaft leichter erreichbaren Tizian wechselt, vermittelt durch den Bevollmächtigten des Herzogs, Tebaldi, gutes und böses Wetter; Geschenke, Auszeichnungen, Bitten und harte Worte werden nicht gespart, und erfrischend ist es zu sehen, wie nur die Geschenke bei dem stets ruhig bleibenden Künstler wirken.

Auf Lucrezia Borgias Bildnis wären wir besonders gespannt; aber es hat sich — trotz aller Versuche, es unter Tizians namenlosen Frauenporträten zu entdecken — keine Spur davon erhalten. Das Bild Alfonsos, das den Herrscher auf eine Kanone gestützt darstellte, vor dem Höflinge zitterten, ist nur durch eine gute Kopie überliefert (S. 70). Wohl aber verdanken wir dem Glück den ganzen Schmuck des fürstlichen „Studio", jene mythologischen Szenen, die das heitere profane Gegenbild zum Ernst der großen Altäre jener Zeit geben.

Im Jahre der Assunta entstand das „Venusfest" (S. 40), dieser Strom blühender Kinderkörper, der in heller Sonne und im Schatten der Bäume sich über das Land ergießt. Ringend, streitend und liebkosend, werbend und verfolgend wogen sie durcheinander. Bacchantische Mädchen bringen der Statue der Göttin die Huldigung dar.

Das „Bacchanal" (S. 41) tobt in taumelnd bewegten Figuren um einen Strom von Wein, der vom Hügel hinten seinen Ausgang nimmt und vorn als belebendes Naß genossen und gefeiert wird, ein Hymnus auf den Rausch mit jauchzendem Auf und Ab von Farben und Schatten vor der sonnigen Fernsicht. In beiden Bildern klingt der früher angeschlagene Ton so natürlich fort, daß wir fast verwundert sind, zu hören, dem Künstler sei sein Thema ganz genau vorgeschrieben worden. Es waren zwei „Bilder" des Philostrat, jenes Alten, der wirkliche oder erdichtete Gemälde beschrieb, um ihre dankbaren Gegenstände Malern zugänglich zu machen. Wie oft in der Renaissance, so haben sich diese Beschreibungen auch hier bewährt.

Eine Steigerung der Leidenschaft, wie die gleichzeitigen religiösen Bilder, bringt noch das letzte Stück der Reihe: Bacchus und Ariadne in London (S. 44). Rückhaltlos, um schöne Linien unbekümmert äußert sich hier die aufflammende Glut des Gottes beim Anblick der Verlassenen, noch wilder als im Bacchanal treibt Rausch und Raserei den Bacchuszug. Der göttliche Führer tritt oder stürzt sich voran ins Licht hinein; ihn hat die neue Trunkenheit ergriffen. Sein Leib leuchtet, der Mantel brennt hochrot auf vor dem südlichen Himmel, während die braunen Gestalten der Begleiter noch im Schatten des Waldes einherziehen. Das lodernde Feuer der Darstellung verriete den

Künstler, der sich am Laokoon entzünden konnte, auch wenn der riesige Satyr vorn nicht im Scherz mit diesem Arm und dieser Faust die Schlangen würgte.

Bedeutungsvoller noch als die Verbindung mit dem Hof von Ferrara war für Tizian die Gunst des Herzogs von Mantua, Federigo Gonzaga. Diese Herrscherfamilie hat von Mantegnas Zeiten bis auf Rubens den Künstlern das gleiche Verständnis bewahrt. Jetzt wurde der Sohn der Isabella d'Este, einst als Geisel in Rom der Liebling Julius II., Giulio Romanos und Tizians Patron, dem der Maler die Einführung in die große Welt und damit ungemessene Ehren verdankte. Die glänzende Erscheinung, die in jungen Jahren von Raffael in der Schule von Athen angebracht sein soll, mag uns das meist unter andern Namen genannte Bildnis in Madrid wiedergeben (S. 49): ein vollendet vornehmer Kavalier mit etwas unbewegten, regelmäßigen Zügen, in diskret geschmückter Kleidung, die Linke am Degen, mit der Rechten ein Hündchen streichelnd.

Als Bildnis seiner Gattin Isabella d'Este, das nicht nach dem Leben, sondern nach einem jugendlicheren Porträt bestellt worden war, möchte man das Wiener Bild ansehen, das, ohne rechtes psychologisches Interesse, in dem prächtigen Blauweiß und Gold der Kleidung wenigstens ein koloristisches Meisterstück geworden ist (S. 57).

Manches Rätsel knüpft sich an die Arbeiten für Federigos Schwester Eleonore von Urbino und ihren Gatten Francesco Maria della Rovere. Von der ganzen Tiziangalerie, die Vasari noch in dem Palast von Urbino beisammen sah, scheint das Glück doch die schönsten Stücke uns erhalten zu haben. Die Bildnisse des fürstlichen Paares in den Uffizien sind der klare Ausdruck für den Wandel, den Tizian auch als Porträtist durchgemacht hat. Der Träumer und Dichter ist dem ganz und gar nicht mehr sentimentalen Realisten gewichen, dem Historiker, möchte man fast vor des Herzogs Bild sagen: über dem tiefblinkenden Stahl der Rüstung, die den kühnen Körper umschließt, blickt gefährlich in jedem Zug, sich und andern verderblich, der Kopf heraus (S. 68). Fast erscheint die Gattin neben dieser Wetterwolke gedrückt und befangen, trotz ihrer vornehmen Haltung (S. 69). Dem dunkeln; wenig farbigen Kostüm ist der Reiz des landschaftlichen Ausblicks, Uhr und Hündchen beigegeben. So behauptet sie sich im Interesse neben dem schimmernden Pendant.

Besitzen wir wirklich in der „Bella“ des Palazzo Pitti (S. 63 u. 64) ein Bildnis der Herzogin aus jüngeren Jahren? Es spricht so viel dafür wie dagegen. Mit dem herzlichsten Anteil gemalt, tritt hier ein strahlendes Wesen dem Beschauer aufs reichste geputzt entgegen. Ein herrlicher scharfblauer Sammet, von weißen Puffen, Violett und Gold unterbrochen, umrahmt die jugendlich schwellenden Formen, mit deren Glanz das Weiß im Saum des Hemdes zu verschmelzen scheint. Unter der klaren Stirn mit einigen verlorenen Strähnen des kastanienbraunen Haars blicken die Augen völlig rätselhaft: feucht, wie von eben fortgewischten Tränen, doch wieder launig, wie der Zug um den Mund; das Ganze, wenn es denn vornehm sein soll, eher befangen als frei, etwa wie beim ersten Schritt in die Welt; diesen Staat zu tragen, scheint der Gestalt — darin Raffaels Velata ähnlich — noch nicht gewohnt.

Und nun hat man diese Züge wiederzuerkennen vermeint in der jugendlichen Venus von Urbino, der „Erwachten“, wie Burckhardt sie, um möglichst unmythologisch zu sein, zu nennen vorschlägt (S. 66 u. 67). Als Tizian dies Wunder malte, war er von Giorgiones Zartheit schon durch die Entwicklung von fast zwanzig Jahren getrennt. Es ist Wirklichkeit, dieser schimmernde, fast schattenlose Körper, das Gemach mit den Dienerinnen, die Kleider aus der Truhe nehmen.

Und Wirklichkeit ist auch das Mädchen im Pelz in Wien (S. 65), und mehr noch das mit dem Mantel und Federhut in St. Petersburg (S. 65). Führt von hier der Weg

zur „Bella“ zurück oder gar zur Herzogin, wenn sie die „Bella“ ist? Der Augenschein könnte dafür zu sprechen scheinen, aber er trügt im Gebiet der Aehnlichkeiten leicht.

Einen Ersatz für die verlorene jugendliche Herzogin würde ein jüngeres Porträt des Herzogs bieten; wenn die Aehnlichkeit nicht täuscht, so erscheint der wilde Rovere in dem erregten Falkenjäger verjüngt, der — ehemals in Castle Howard — den Namen Giorgio Cornaro trug (S. 62).



Zeichnung in den Uffizien, Florenz

Von allen fürstlichen Gönnern hat Federigo Gonzaga seinem Maler den größten Dienst geleistet; durch ihn kam Tizian 1532 in die Nähe Karls V. Bei seinem Aufenthalt in Mantua sollte dem Kaiser, gewissermaßen als Paradestück des Wirts, „der beste Maler, der gegenwärtig lebt“, vorgeführt werden. Sicher knüpften sich bei dieser Gelegenheit die Beziehungen zwischen dem größten lebenden Monarchen und dem Maler, der dadurch weit über Venedig hinaus eine internationale Bedeutung gewinnen sollte.

In den politisch für Italiens Geschicke wichtigen Tagen von Bologna, Anfang 1533, fand der Kaiser Zeit, sich von Tizian malen zu lassen. Ein Porträt in Halbfigur, gerüstet, ist nicht mehr nachweisbar; das in ganzer Figur in spanischem Kostüm aus verschiedenen weißen Seidenstoffen, den Hund neben sich, die Hand am Dolche, vor grünem Vorhang, schmückt heute den Prado (S. 59). Es läßt die Zufriedenheit des Dargestellten begreiflich erscheinen. Ungesucht gibt sich der große historische Zug darin, so wenig inszeniert und doch so ganz erhaben über das Gewöhnliche.

Mit diesem Bild tritt Tizian selbst in den Kreis der Geschichte. Er malt die Personen, in deren Hand die Fäden zusammenlaufen. Die spanische Umgebung des Kaisers: die Alba, Vasto, Mendoza, die Medici und Farnese kommen zu den Rovere, Gonzaga und Este hinzu.

Den jungen, vielversprechenden Kardinal Hippolyt von Medici malt er damals auf dem Höhepunkt seines Lebens, wie er den widerwillig getragenen Purpur mit dem Kostüm des ungarischen Reiterführers vertauscht hat, um gegen die Türken Proben seiner Feldherrnbegabung abzulegen (S. 60). Das Bildnis Franz' I. von Frankreich (S. 79) entstand vielleicht um die Zeit, da während eines Waffenstillstandes der König seinen Feind auf französischem Boden glänzend empfing. Niemand würde glauben, daß diese Charakteristik des galanten Herrschers so wahr und so königlich ohne eigne Anschauung, nur nach Bildern und Beschreibungen gelingen konnte.

In der Reihe dieser politischen Bildnisse fehlt kaum einer der Machthaber. Die herrliche Gruppe der farnesischen Porträte, der greise Paul III. und seine Nepoten reihen sich in den vierziger Jahren an. Den Papst selbst, am Rande des Grabes noch von seltener Zähigkeit und Spannkraft, hat er 1543 in Ferrara und Bologna gesehen und zum erstenmal gemalt. Das wurde für ihn der Anlaß, 1545 die ewige Stadt aufzusuchen.

Die Reise dahin schon ist glänzend: er hat nachher dem Herzog Guidobaldo von Urbino in einem Brief zu danken „für die sieben Reiter der Eskorte, die freie Reise, das Weggeleit, die Ehren, Freundlichkeiten und Geschenke und das gastliche Asyl in einem Palaste, den er wie seinen eignen betrachten durfte". Im Vatikan weist man ihm in unmittelbarer Nähe des Papstes eine Wohnung im Belvedere an, wo ihn der greise Michelangelo besucht. Vasari, der damals im Palast malt, rechnet es sich noch in späteren Jahren zur Ehre, überall „mit dem Cavaliere Tizian" gewesen zu sein. Sebastiano geleitet ihn in den Stanzen vor die Fresken seines verhaßten Raffael und hat das Unglück, daß gerade ihn, der diese Bilder restauriert hat, der Meister fragt, welcher Barbar diese göttlichen Werke verdorben habe.

Mit Begeisterung vertieft sich der Achtundsechzigjährige in die alten Bildwerke, „diese wunderbaren Steine", und bedauert, nicht zwanzig Jahre früher nach Rom gekommen zu sein. Aber von Antike gänzlich unberührt malt er damals die Danaë für die Farnese (S. 104 u. 105).

Paul III., ein eisgrauer, vom Alter gebeugter Mann, fast nur noch Wille und Nerv, aber mit solcher Anempfindung geschildert, daß etwas Großes, Verehrungswürdiges aus dem Bilde entgegenweht. Im Stuhl zusammengesunken und doch starr im Nacken, barhäuptig, die lebendigen Hände — sicher Porträt in Form und Haltung — auf der Stuhllehne, so eindrücklich als Vision des Augenblicks, daß die Legende begreiflich wird, die Vorübergehenden hätten dem zum Trocknen aufgestellten Bild die Reverenz gemacht (S. 100). Den Nepoten des Papstes, Pier Luigi, dem der Kaiser damals den Herzoghut streitig machte, um ihn dann kurzerhand zu beseitigen, zeigt das Neapler Bild nicht lange vor seinem Ende, in goldener Rüstung mit dem Standartenträger, die kühnen Züge und die Spiegelung der Waffen wie in Blitzen zuckend (S.80). Das größte Stück Politik und Geschichte ist dem Meister schließlich in der Gruppe Pauls III. mit seinen Enkeln gelungen (S. 101). Gereizt und mißtrauisch sah er den alten Papst hier zwischen Kardinal Alexander und Ottavio, Pier Luigis Söhnen, die seine Feinde waren. Dem tiefen Blick des Künstlers ist es nicht entgangen, was bald danach ausbrechen und den Greis niederwerfen sollte. Ein Zug, den man mit Recht hervorgehoben: wie Ottavio sich herabbeugt, weil der Papst leise zu sprechen pflegte, gibt den gefährlich gleisnerischen Charakter des Nepoten. Das Bild blieb unvollendet — war der Maler



Venus und Amor
Holzschnitt von N. Boldrini nach Tizian

dem Besteller indiskret erschienen? — und läßt so nur ahnen, was es in Farben hätte werden können, aber die sprühende Lebhaftigkeit der Zeichnung gibt die vollkommene Anschauung dessen, was vor Tizians Auge stand.

Als Lohn für die Dienste wurde dem Künstler der „Piombo“, jene einträgliche Pfründe des Siegelamts, die Sebastiano innehatte, angeboten. Um seinen Jugendgenossen nicht zu schädigen, lehnte Tizian ab. Er zog es vor, Benefizien zu erwirken, mit denen einer seiner Söhne versorgt werden sollte. Doch erreichte er dies Ziel nicht, trotzdem er acht Monate in Rom blieb.

Im Jahre darauf wurde durch Sebastianos Tod der „Piombo“ frei, und ernstlich erwog der Meister damals, ob er dem erneuten Anerbieten des Kardinals Alessandro folgen sollte, womit der Eintritt in den geistlichen Stand verbunden gewesen wäre. Aber ein stärkerer Magnet fing damals an zu wirken: er war vom Kaiser auf den bewegtesten politischen Schauplatz der Welt berufen worden — zum Reichstag nach Augsburg.

Als Sieger und unumschränkter Herr in Deutschland kam Karl zum Reichstag gezogen. Der schwache, von Gicht geplagte Körper hatte wunderbar dem Willen gehorcht. Gegen die Vorstellungen der besorgten Aerzte war er zu Pferd gestiegen, als es gegen den Sachsen ging. Am Morgen von Mühlberg war er in goldverzierter Rüstung, in Helm und Stahlhandschuhen, Roß und Reiter mit rotem Federbusch, ins Feld gesprengt. So kommt er auf Tizians Bild daher (S. 120 u. 121). Die Aufgabe neu und farbig so dankbar, wie kein Porträtist sie bis dahin geträumt hat; aber auch als Seelenschilderung die großartigste Nachdichtung: auf schwachem Körper dieser Kopf mit dem eisernen, unbewegten, olympischen Willen. Und ebenso der gichtkranke Mann im Stuhl auf rotem Teppich mit dem Landschaftsausblick, im pelzverbrämten Rock, die verschiedenen Arten von Schwarz, das goldene Vlies, die einzige Auszeichnung (S. 122). Gerade in dieser Harmonie von Einfachheit und Ruhe — der Gebieter einer Welt.

Gleich damals wird Tizian auch die Züge des wichtigsten Mannes in Augsburg, des Kanzlers Nicholas Perrenot Granvella, „des umsichtigsten Staatsmannes dieser Tage“, festgehalten haben (S. 124). Die derbe, großartige Gestalt mit einem sinnlichen Kopf voll Schärfe und Geist steht fast ungeduldig da, aber auch in dieser nur widerwillig angenommenen Ruhe imponierend; eine Erscheinung von jenem großen Schnitt, den der Bildhauer Vittoria in seinen Büsten klassisch gemacht hat.

Solchen Modellen scheint der unglückliche, damals in Augsburg in freier Gefangenschaft gehaltene Johann Friedrich schon im Bilde nicht gewachsen, aber verehrungswürdig (S. 123). Cranach hat seinen geliebten Fürsten unendlich oft gemalt in seiner apoplektischen Erscheinung. Wie unser Meister hier in Haltung und Ausdruck nur aristokratische Züge aufzuspüren weiß, zeigt er seinen offenen Blick für große Verhältnisse.

Nach acht Monaten verläßt Tizian Augsburg, um nach Venedig zurückzukehren, „nicht arm wie ein Maler, sondern reich wie ein Fürst“, schreibt Aretino. Doch kaum zwei Jahre später war er wieder dort. Damals traf er den treuen Begleiter des gefangenen Kurfürsten, Lukas Cranach, dort und ließ sich bei einem Besuch von ihm malen, und ein eignes Stück Kunstgeschichte mag es geworden sein, als der flinke und spießbürgerliche Meister von Wittenberg vor Tizian saß und die Züge des weltgeschichtlichen Porträtisten in sein geliebtes Deutsch umpinselte.

Wie dem Kaiser damals nichts mehr am Herzen lag, als die Erbfolge zugunsten seines Sohnes Philipp zu ordnen, den er aus Spanien hatte holen lassen, so wird auch des Meisters vornehmster Auftrag gewesen sein, die Züge des Thronfolgers festzuhalten.



Der Untergang Pharaos
Holzschnitt von A. Andreani nach Tizian

In einer Skizze (S. 130), die alles Wesentliche ohne das geringste Detail vor der Natur festhielt — sie ist im Haus Lenbach in München und war auf diesen Künstler von großem Einfluß —, erschöpfte er das Charakterbild des verschlossenen, unfrohen Infanten. Danach entstand die elegante Gestalt im goldtauschierten Harnisch über weißem Kostüm vor der roten Sammetdecke (S. 132). Die Gewähltheit der Kleidung, in der sich der Prinz gegen den schlichten Kaiser auszeichnete, ist hier geschickt betont, um wenigstens einen sympathischen Zug zu retten. Als der Kaiser um die Hand der katholischen Maria für den Sohn warb und dies Bild nach England geschickt wurde, beobachtete der Hof, daß die nicht eben sentimentale Königin in das Porträt „stark verliebt" sei. Die zweite, weniger kriegerische Fassung in weiß und goldenem Kostüm mit roten Bändchen an den Puffen (S. 133) oder die im knappen Pelzrock (S. 131) wird kaum viel später entstanden sein.

Noch heben sich aus dem aristokratischen Gewimmel, das der Künstler in dieser Zeit sah, zwei sehr verschieden romantische Gestalten heraus. Der verwegene Jäger, in seiner für den Maler berauschend schönen Tracht, rotem Sammetküraß mit Goldstiften über einem stahlgrauen Kettenpanzer, vielleicht Giovanni Francesco Aquaviva, mit Jagdspieß und Hund in einer Landschaft, von Amor umspielt, hat die seltene Ehre gehabt, von Kopf zu Fuß porträtiert zu werden (S. 142). Gegen ihn scheint der sogenannte Norfolk im Palazzo Pitti (S. 83 u. 84), ganz in Schwarz, recht unauffällig, gehört aber mit dem rätselhaft abwesenden Blick in den blauen Augen, die fast die einzige Farbe im Bilde sind, zu den tiefsten Offenbarungen, die der Künstler gehabt hat. Die verhüllte Stimmung in den früheren, Giorgioneschen Köpfen erscheint dagegen künstlich hineingetragen; hier hört ein Dichter die verborgensten Quellen des Lebens rauschen.

Wichtigeres als Ehren und Einkünfte hat Tizian seiner Porträtkunst zu danken. Aus der abgeschlossenen Inselstadt entrückt, ist er, als er in Bologna den Kaiser malt, zum erstenmal auf den Schauplatz der Weltgeschichte berufen und darf ihren Lenkern in Augenhöhe gegenüberstehen. Der große Wellenschlag vor ihm findet in seinem Innern ein Echo.

Gerade zur rechten Stunde dringen diese Bilder der Außenwelt auf ihn ein. Sie beschleunigen in seiner Entwicklung den Sieg der Kräfte über die Form. Das Dramatische ist es allein noch, was bei ihm herrscht; andre Elemente seines Schönheitssinnes werden wach: fortan entzückt nur noch die Bewegung, die Aeußerung starker innerer Naturkräfte, der Ausdruck der Leidenschaft.

Wir müssen dem Schicksal dankbar sein, daß es Tizian mit der Erfüllung seiner Pflichten gegen den Staat nicht zu sehr eilen ließ. Als ihm das Maklerpatent übertragen wurde mit der Bedingung, das Schlachtbild im großen Saal des Palastes zu malen, hätte er seine Aufgabe nie so erfüllen können wie gerade in diesem Zeitpunkt. Unter Schmerzen freilich ist es entstanden. Der Rat der Zehn hatte nach langen, fruchtlosen Mahnungen beschlossen, daß Tizian die Einkünfte aus der Senseria, die er „ohne Gegenleistung" seit zehn Jahren bezogen, zurückzuzahlen habe; es waren 1800 Dukaten. Schlimmer empfand er noch die gleichzeitige Begünstigung seines alten Rivalen Pordenone, dem man das Wandfeld neben ihm zu dekorieren gegeben hatte.

Mit dem gesamten Schmuck dieses Saales aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert ist auch Tizians „Schlacht von Cadore" dem Brand von 1577 zum Opfer gefallen. Nur eine kleine unvollständige Kopie in den Uffizien gibt noch von dem farbigen Leben ein ungefähres Bild (S. 73); der Stich von Fontana (S. 72) überliefert wenigstens die Kühnheit der gesamten Komposition. Reitermassen sind an der Brücke über der Schlucht in Kampf gekommen; über das Wogen von Leibern, Waffen, Rossen,

an Fahnen und Lanzen vorüber sieht man das Flußtal hinauf, wo neue Massen sich entfalten, und über sie hin auf die Bergriesen, an denen tief herabhängende Wolken sich mit dem Rauche brennender Kastelle zu vermischen scheinen. Das Glück kam dem Maler entgegen: er durfte den Kampf vor der ihm in ihrer Größe vertrauten Szenerie der Heimat spielen lassen.

Selbst eine ruhige Szene, wie die Anrede des Generals del Vasto an seine Truppen (S. 87), nimmt damals sofort unter seiner Hand durch den düsteren Schimmer der Rüstungen, die aufragenden Lanzen, die Wucht der Porträte den großen historischen Zug an.

In dieser zweiten Hälfte seines Lebens ist ihm jener traumhafte, schöne Zug, der ihn ehemals Giorgione nahebrachte, verloren gegangen; vielen ist der spätere Tizian darum in seiner Größe verschlossen geblieben. Und doch ist dies seine eigenste Zeit, da er sich gefunden hat.

Mit den stärksten Sinnen, die je ein Maler besaß, begreift er das Leben und scheint selbst da sinnlich zu genießen, wo seelische Vorgänge sich nur an sein inneres Auge wenden. Seine reife, männliche Kraft fühlt, vom Alter ungeschwächt, in jedem Wesen damals die verborgen wirkenden, ihm selbst verwandten Urkräfte.

In den Mythologien, die meist für dieselben Großen bestimmt waren, deren Porträte er geschaffen hat, kann sich dieser eigenste Zug am freiesten ausleben. Das sind nicht mehr überirdisch schöne, träumerische Gestalten in lieblichen Landschaften, mit denen sie als ein Teil der Schöpfung zu atmen scheinen, sondern sie selbst sind Träger der Urkräfte, meist der einen, Leben erzeugenden und bewegenden Kraft, der Liebe.

Das atmet die stillgestimmte „Allegorie des Alfons d'Avalos" (S. 58): der Abschied eines Kriegers von der Gattin, die als Symbol des leicht zerstörbaren Glücks die Glaskugel hält. Ihr Trost liegt in der Siegesgöttin, die Amor und Hymen mit sich führt.

Die wachend auf dem Lager hingestreckten Frauenleiber hat man Venus nennen dürfen, weil in ihrer vollkommenen Bildung diese Urkraft sich am überzeugendsten ausdrückte. War schon die „Venus von Urbino" Wirklichkeit, so darf man wohl auch hier nicht daran zweifeln. Die Schöne mit dem Orgelspieler auf der nach einem Park geöffneten Estrade erfüllte in dieser Anordnung gewiß den besonderen Wunsch eines Bestellers (S. 115). Ein Hündchen lenkt ihre Aufmerksamkeit zum Mißvergnügen des Kavaliers auf sich ab. Ihr Urbild ist jedenfalls die Venus der Uffizien (S. 114), wohl auch mit individuellen Zügen, aber doch erhabener, göttlicher. Sie hebt sich leicht, aus sinnender Lage mutwillig durch Amor geweckt, dessen Flüstern sie lauscht. Unschuldig liegt noch der Pfeil beim Köcher zu ihren Füßen, während die Dämmerung über der Abendlandschaft den Reiz der ungeklärten Stimmung wirksam begleitet. Im weichen Licht, das nur entscheidenden Linien, wie der schönen Hüftlinie, den Reiz eines Schattens schenkt, modellieren sich die schwellenden Formen; fast gebieterisch majestätisch erscheint hier die Cypris des siebzigjährigen Meisters.

Die Danaë für die Farnese in Neapel (S. 104 u. 105) ist das Urbild geworden für eine ganze Reihe leichter Abwandlungen: der Körper dem Lichtauffall entgegengewendet und mit dem hell aufleuchtenden Bettuch in weiche Harmonie gesetzt, das Auge mit blinkender Iris im Schatten. Innerhalb dieser festen Bestandteile der vier Kompositionen (S. 104, 144 u. 145) ist die Behandlung aber jedesmal neu, ein kleiner Wechsel im Beiwerk, in den malerischen Gegensätzen, selbst in der Zeichnung — z. B. dem aufgesetzten Fuß — zeigt, wie Tizian das Thema malerisch immer wieder durchlebte.

Das Madrider Exemplar (S. 144) war wohl als Schmuck eines der Privatgemächer Philipps II. entstanden. Ueber seine künstlerische Zusammengehörigkeit mit „Venus

und Adonis“ (S. 149), „Perseus und Andromeda“ (S. 148) und dem verlorenen Bild „Medea und Jason“ unterrichtet uns Tizians eigner Begleitbrief an den König sehr merkwürdig: „Weil man bei jener (Danaë) alles von der Vorderseite sah, habe ich hier abwechseln und die weibliche Gestalt von der Rückseite zeigen wollen, damit das Camerino, in das die Bilder kommen, einen ansprechenderen Anblick gewinne. Bald sende ich auch die Poesia von Perseus und Andromeda, die wiederum einen andern Anblick gewähren wird, und dann Medea mit Jason ebenso.“

Die Wucht, mit der die Leidenschaft ausbricht, ist in dieser Venus, die den Adonis noch zuletzt zu fesseln sucht, am rückhaltlosesten, ein schönes Beispiel, wie er dem Temperament selbst die schönste Linie von der linken Schulter zum Fuß opfert. Man muß bei Shakespeare das Flehen und Zürnen der Göttin lesen, um einen ähnlich dringenden Ausdruck der Bitte zu finden, oder wie Ariosts Frauen, die im Moment des Abschieds noch alle ihre Pfeile gegen den undankbaren Geliebten schleudern. Wie Angelica und Medor mutet das unvollendete Wiener Bild an mit dem seligen, weltentrückten Paar (S. 181). Wie anders hat er das einst (vor fünfzig Jahren) in den „Lebensaltern“ gemalt. Der Greis erscheint leidenschaftlicher als der Jüngling.

Als wäre es eine Illustration zu Ariosts elftem Gesang, der diese Befreiungen um der Befreiten willen besonders liebt, so ist Andromeda (S. 148) geschildert, mit dem drohenden Wetter über der Seelandschaft, und das Meer hat seinen Anteil an dem wilden Raub der Europa (S. 168), der im frischen Zug und der rückhaltlosen Gewagtheit der Situation vielleicht das Kühnste von allem bleibt.

Die Perle in dieser schimmernden Gruppe mag die Landschaft mit Jupiter und Antiope sein (S. 162 u. 163), als „Venus vom Pardo“ bekannt nach dem Lustschloß der spanischen Könige, das sie einst schmückte. Noch einmal lebt hier die Venus des Giorgione auf, die in wundervollem Vergessen ihrer Umgebung am Waldrand entschlummert ist, obwohl den Wald das Jagdhorn durchhallt, die Jagd vorüberzieht und ihr selbst Gefahr droht. Als man dem königlichen Besitzer meldete, das Schloß, in dem das Bild hing, stände in Flammen, soll er zuerst nach der Venus des Tizian gefragt haben, „denn alles andre wird man wieder machen“.

In den lichtdurchströmten Bildern der Bridgewater-Galerie „Diana und Kallisto“ (S. 153) und „Diana und Actäon“ (S. 154) hat

Studie für ein Fresko in Padua
Zeichnung in der École des Beaux-Arts, Paris



Studie für eine Himmelfahrt Christi oder Mariä
Zeichnung im Louvre zu Paris

Tizian, verschwenderisch gelaunt, in jedem einzelnen fast übertroffen, was er dem spanischen König in jenem Brief versprach.

Selbst in der Ruhe seiner Mythologien verrät sich die nur schlummernde Leidenschaft: als bereitete sich Gefährliches vor, wirkt die Erziehung des Amor (S. 180). In der wundervollen Flüchtigkeit der späten Zeit liegen hier zuckende Farbenflecke durcheinander, die innere Kraft möchte sich entladen in diesen üppigen, zum Auflodern bereiten Gestalten.

Wie Verkörperungen der Elemente müssen die vier mit ihren Qualen ringenden Heroen Tantalus, Ixion, Prometheus und Sisyphos gewirkt haben, von denen nur die beiden letzten erhalten sind (S. 128): Titanen nicht durch den Bau ihrer Körper, aber in der Leidenschaft, die sie durchzuckt.

Was die fürstlichen Gönner an Tizian schätzten, war der Porträtist und Maler der „Poesia“. Kein mythologisches Bild von ihm ist in Venedig geblieben. In seiner Heimat beschäftigte man ihn fast allein mit kirchlichen Aufträgen. Nur hier kann man ihn in seiner Laufbahn als religiösen Maler verfolgen.

Um die Zeit, da der Sturm der Leidenschaft in seinen weltlichen Werken zu wehen beginnt, hebt ein neuer Ton in den Kirchenbildern an. Erregt schreitet der Erzengel, fast einer antiken Nike gleich, und der junge Tobias (S. 71), als suchten sie, von der Dämmerung überrascht, ein Unterkommen und wären über den Weg nicht einig. In der Landschaft kämpft ein Lichtstrahl mit Wolkenschichten und beleuchtet, zwischen den Banmkronen hindurchbrechend, den knienden Johannes den Täufer.

Milde und heiter, aber unmittelbar lebhaft wie seine Ursache spiegelt sich dann das Staunen in der Masse der Zuschauer beim Tempelgang Mariä (S. 74—77) wie auf

einer großen Bühne. Das Unbegreifliche weckt freudiges Staunen und bewegt sanft die Menge, in der strahlende Gruppen von Frauen mit würdevollen Männern wechseln. Seit das Bild an seiner alten Stelle, im kleinen Saal über warmbraunem Holzpaneel, unter blaugoldener Kassettendecke wieder angebracht ist, können wir ermessen, wie Tizian die dekorative Wirkung zu erwägen wußte. Der großen steinernen Masse rechts steht drüben der tiefe Landschaftsblick mit den farbig lebhaft bewegten Gruppen gegenüber.

Das Gegenspiel dieses lieblichen Bildes ist durch das wilde „Ecce homo" (S. 95) in Wien, die leidenschaftliche Massenbewegung mit etwa einem Dutzend Personen, gegeben. Aufruhr und Getöse, ein Herausfahren gemeiner Züge aus dem Tumult, die beim ersten Blick, noch ehe man sich zurechtgefunden, nichts Gutes weissagen — wie in einer Volksszene Shakespeares mit wenigen Worten die ganze Lage des Helden gezeichnet. Dabei alles schon in Licht und Farben gesagt: die Arme der tobenden Widersacher hell beleuchtet, ihr Kostüm scheint besonders betont, um das Elend der Erlösergestalt zu kontrastieren. Sehr wirksam ist, daß man die Masse größtenteils gegen die Luft sieht; aufgeregt fahren Fahnen und Lanzen durcheinander. In den kulissenartig nach rechts abschließenden Reitern liegt schon viel von dem, was bald Veroneses Wirkung ausmachte.

Tizian liebt in diesen vierziger Jahren vor und nach seinem römischen Aufenthalt die hochauftretenden Gruppen, die sich als farbige Silhouetten vor der Luft absetzen. Man hat darin Correggios Einfluß zu sehen gemeint; dann hat Tizian ihn ins Venezianische übersetzt. In den beiden gleichzeitig entstandenen Bildern von Urbino steigt der Boden rasch an; beim Abendmahl (S. 92), in dessen zusammengedrängter Komposition man Rubens' Vorbild sehen konnte, blickt man durch die Fensterbögen auf sonnig verflimmernde Gebäude; in der Auferstehung Christi (S. 93) heben sich die erschrockenen Wächter, als stände der Sarkophag auf der Spitze eines Berges über dem Horizont. Christus schwebt auf wie ein Engel Melozzos da Forli.

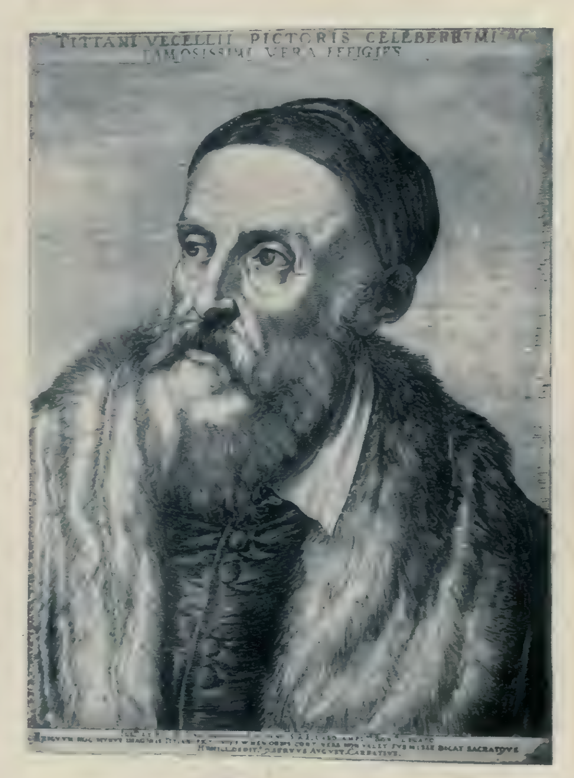


Bildnisstudie
Zeichnung in den Uffizien zu Florenz

Ihren Triumph hat diese Untersicht gefunden in den Deckenbildern für die Kirche S. Spirito (S. 106 u. 107). Es paßt wundervoll zu diesen Urszenen, daß sie auf Bergeshöhen, dem Himmel nahe, zu handeln scheinen. Mit Recht hat man den Bergwind in ihren Gewändern wehen sehen wollen. Correggios Einfluß mag bei diesen Deckenbildern gelten, aber wie gut war sich Tizian der Gefahren jener Untersicht bewußt: Füße und Beine verdeckt er durch das Terrain. Ein eignes Pathos liegt in dem

Leben der Lüfte. Die Wucht der Schilderung setzt sich in dem Wolkenzug des Himmels fort.

Die religiösen Bilder haben den visionären Zug, als risse der Vorhang vor der jenseitigen Welt auf Augenblicke. Dem predigenden Johannes in der Berglandschaft (S. 97) glaubt man, daß sein Wort von überirdischen Dingen spricht und daß seine Stimme das Brausen des Sturmes und das Rauschen des Gießbachs übertönt. Auf dem Bilde in Serravalle (S. 119) ist die Madonna plötzlich auf dem Wolkengewoge herangekommen über dem Wasser: sie neigt sich zu Petrus und Andreas hinab, deren mächtige Gestalten vor der Gemeinde für sie zu zeugen scheinen.



Bildnis Tizians
Stich von Agostino Carracci nach Tizian

Für Karl V. war das „Letzte Gericht“ oder wie der Kaiser es selbst nannte, die „Gloria“ gemalt, Tizians „Disputa“ und Allerheiligenbild (S. 147). Ein leidenschaftliches Wogen; die Schwere in Gestalt und Schatten, die auf den Figuren vorn zu lasten scheint, hebt noch die Majestät des Lichts dort oben. Dem Lichtquell am nächsten kniet Karl, im Bahrtuch mit Gattin und Sohn. Das Bild hat den Einsiedler nach San Yuste begleitet. An seinem Sterbebett stand es und auf ihm ruhte des Kaisers brechendes Auge, „bis daß die Aerzte in Angst gerieten“.

Damals beginnt die Rolle, die Tizian in seiner Spätzeit dem Licht als Ausdruck des Ueberirdischen zuweist und im Besitz aller Mittel anvertrauen darf. Wie ein unruhiger, düsterer Rahmen, über den nur hin und wieder Strahlen huschen, so umschließt das wogende Kreisen der Gestalten hier die Glorie.

Ganz magisch leuchtet es hinter der riesigen Silhouette Christi auf, der seiner Mutter erscheint, auf dem Altar in Medole (S. 146). Die imposanten Formen dunkel vor dem Lichtnebel erwecken den Eindruck der Vision noch lebhafter, als die Gebärdensprache vermöchte.

Dieselbe Andacht vor dem leuchtenden Element gab ihm die Idee zur Komposition der „Fede“ ein (S. 182). Hier fand der Doge Grimani seine späte für einen schicksalsschweren Lebensgang wohlverdiente Verherrlichung. Vor dem Schutzpatron der Stadt, deren Bild in der Ferne sich aus den Wogen hebt, hat er verehrend gekniet; da ist aus Gewölk über dem Wasser eine strahlende Frauengestalt getreten mit Kreuz und Kelch: er darf die Erfüllung des Glaubens mit menschlichen Augen erblicken. Zwischen den beiden tieffarbigen massiven Körpern des heiligen Markus und des Dogen ist das Lichtwunder gefaßt, gehoben durch den düsteren Kreuzesbalken. Als

Tizians eigenster Ausdruck wallt und webt es von leuchtenden Engelsköpfen um die Vision.

In Garben streut er dann das heilige Feuer durch den Raum, in dem die Jungfrau mit den Aposteln beim Pfingstfest (S. 151) versammelt ist. Das Durcheinanderfahren der begeisterten Gestalten wird im Licht erst recht lebendig: Antlitz und Hände der Madonna sind ihm entgegengewandt, hier trifft ein Strahl den erhobenen Arm Petri, dort die Stirn, den zurückgebogenen Hals, die Brust eines andern. Es ist der Wirbelwind der Erregung, der in Tintorettos Kunst weiterleben sollte.

Im Martyrium des heiligen Laurentius (S. 150), dem Bild, das in der Kirche der Gesuati zur Unsichtbarkeit verurteilt hängt, drückt sich der Kampf irdischer und himmlischer Gewalten im Widerstreit verschiedener Lichter aus. Die Henker werden von den Kohlen unter dem Rost düster angestrahlt, an der Götterstatue, den Tempelsäulen, über die Waffen und Rüstungen zuckt das Licht der Fackeln hin, und das Antlitz des Heiligen glänzt wider von den Strahlen des Sterns, die aus dem zerteilten Gewölk herableuchten. So setzt sich auch das Ueberirdische der Engelserscheinung in der Verkündigung (S. 177) für S. Salvatore in plötzlich gegen die Madonna vorbrechendes Licht um. Wo Auge und Hand dem Greise für die Einzelheiten nicht mehr recht gehorchen mochten, da entschädigt er durch die breiten Massen von Farbe, Licht und Schatten. Wo bei andern die Schwäche beginnt, wächst ihm neuer künstlerischer Ausdruck zu. Daß nicht alle solche neue Verjüngung des Meisters verstanden, erzählt Vasari gerade bei diesem Bild; da wirkt es wie ein Protest, wenn die Künstlerinschrift hinter „Titianus“ zweimal das entscheidende Wort „fecit“ bringt.

Gleichzeitig für dieselbe Kirche entstand der Hauptaltar der Verklärung Christi (S. 169). Wieder dient alles nur dem Licht, das die großbewegte Erlösergestalt umfließt. Die zurückbleibenden Apostel sind mit ihren Körpern und Gliedern nur als dunkle, schwere Werte behandelt gegen diese Fülle des Lichts, von dem Moses und Elias magnetisch angezogen schweben.

Nichts bezeichnet diesen Alterstil Tizians deutlicher als ein Vergleich der beiden Kompositionen der Dornenkrönung, die ein Zeitraum von nahezu dreißig Jahren trennt. Das Pariser Bild (S. 94) gibt den brutalen Vorgang in klarer Beleuchtung gräßlich genug; auf der späteren Münchner Wiederholung (S. 186) wird die Wut der Henker im zuckenden Schein qualmender Pechfackeln noch gräßlicher, die ausfahrenden Bewegungen, das Durcheinander von Waffen und Stäben noch wilder. Die nirgends fest umrissenen Formen gewinnen dadurch mit flimmerndem Kontur das Leben flüchtigster Bewegung.

Das ist die Breite, das Kneten farbiger Massen, in dem Tizian sein letztes Bild, die „Pietà“ (S. 190), für sein eignes Grab schafft. Neben der linear vollendeten Gruppe des Schmerzes die Klage Magdalenens im großartigen Ausdruck sich von der Architektur lösend. Die ganze Stimmung wird dann schließlich gesammelt in dem ruhigen Glanz der Nische.

Das Werk ist unvollendet geblieben. Ueber der Arbeit hat den Meister die Pest des Jahres 1576 hingerafft. So setzte dem Weiterstreben dieser rastlosen, scheinbar nie zu erschöpfenden Kraft erst im neunundneunzigsten Jahre die tückische Krankheit das Ziel.

Auch jetzt noch erscheint sein Tod nicht als das natürliche Ende, sondern wie eine gewaltsame Unterbrechung seiner Laufbahn. So wenig zeigt sich in den letzten Werken ein Nachlassen der Kräfte. Als der Greis nicht mehr scharf sieht, wird gerade die Breite der Behandlung, die lockere Kontur zum Ausdrucksmittel ganz neuer Beobachtungen.

Längst ist zugleich mit dem rascheren Pulsschlag seiner Empfindung die verschmelzende Technik früherer Bilder verlassen. Sein Schüler, der jüngere Palma, beschreibt, wie er nach der ersten Anlage der Figuren das Bild gegen die Wand lehnte, und vielleicht erst nach Monaten wieder daraufblickte, „so scharf, als musterte er die Züge seines Todfeindes". Was so flüchtig hingeschrieben aussieht, ist das Resultat langer Uebung, gewissenhaftester Ueberlegungen; ohne sein Können,



Tizians Grabmal in der Kirche S. Maria dei Frari in Venedig

warnte schon ein Zeitgenosse, sollte keiner sich diese „fleckige Manier" anmaßen wollen. Er selbst hielt vom „Improvisieren" nichts; das gäbe „keine reinen Verse". Dagegen waren ihm alle Mittel zur Belebung recht. „Wenn es an die Vollendung ging, malte er mehr mit den Fingern als mit dem Pinsel." Wirklich hat er in späteren Werken sich nie die Mühe gegeben, die Spuren der Arbeit zu verwischen. Ein Durcheinander farbiger Striche und Punkte verwirrt das Auge in der Nähe; aber die Gesamtwirkung der Flächen ist harmonisch wie früher, und gegen früher um so viel lebendiger wie die ganze Komposition.

Gerade mit seinem Alterstil ward Tizian der Lehrer der jüngeren Generation, der Tintoretto, Veronese, Bassano, ja, nach seinem Einfluß auf die großen Barockmaler kann man ihn einen Befreier der Kunst, aber auch ihren Beherrscher nennen. Noch lange über das Grab hinaus mußte sich ihm fügen, wer in seine Nähe kam.

In seinem Leben war es nicht anders. Aeltere Meister und Rivalen mußten ihm weichen. Die Großen der Welt, denen er sich diensteifrig zeigte, mußten schließlich ihm behilflich sein, das Leben unabhängig und frei zu gestalten. Oft hat man ihm den Vorwurf zu starken Erwerbsinnes gemacht. Seine reiche Korrespondenz ist peinlich zu lesen, weil er Gönner immer wieder mit Bitten um Unterstützung, Bezahlung und, was dasselbe bedeutet, Privilegien und Pfründen angeht, oder an Erfüllung von Versprechungen mahnt. Sogar Großen, denen der Anblick von Bittstellern gewohnt sein mußte, fiel das auf. „Er ist im Alter etwas habgierig geworden," schreibt der spanische Geschäftsträger seinem königlichen Herrn. Doch schwindet dieser Eindruck von Kleinlichkeit, sobald man auf den Erfolg sieht. Da weiß er das Leben großartig zu fassen. Er strebt und demütigt sich, um schließlich frei zu sein. Wie ein großer Herr lebte er in seinem Haus, im Stadtteil „Biri Grande", hinter S. Maria dei Miracoli; ein Grundstück dicht an der Lagune, die damals noch nicht von den „Fondamenti nuovi" hinausgedrängt war. Ein reizender Garten bis zum Wasser hinab ließ den Blick auf Murano und die Berge seiner Heimat genießen; still und kühl war es dort, und nur abends belebte sich diese Seite der Lagune mit Gondeln voll geputzter Menschen. Musik scholl dann wohl herauf zu dem luftigen Platz, auf dem Tizian seine Freunde bewirtete. Selbst verwöhnte Gäste, Fürsten und Würdenträger aus der großen Welt waren entzückt von dem Geist, den der Hausherr an diesen Ort zu bannen wußte. Hier hatte die freie „Accademia" ihren Sitz, Sansovino und Pietro Aretino.

Die Freundschaft mit diesem anrüchigsten aller Renaissanceschriftsteller ist Tizian oft verdacht worden. Aber Aretino hat gegen niemand die guten Seiten seines reichen Naturells so herausgekehrt. Viel von seinem internationalen Ruhm, seinen glänzenden höfischen Verbindungen verdankt der Maler den sonst so gefürchteten Briefen des skrupellosen Genußmenschen. Dafür hat Aretino oft mit Tizians Hilfe Gönner und Vorteile erworben. Ein Bild des Meisters als Geschenk an einen einflußreichen Mann ebnete manchen Weg. Zu dieser Interessengemeinschaft kam eine wirklich kongeniale künstlerische Begabung des Aretiners hinzu. Gelegentliche landschaftliche Schilderungen in seinen Briefen sind völlig mit Maleraugen gesehen. Uns würde viel von dem Charakter des frechen und doch wieder großartigen Gesellen fehlen ohne Tizians herrliches Porträt in der Pitti-Galerie, das „scheußliche Wunderding", wie der Dargestellte es selbst nennt (S. 108). Dazu hat er oft genug wahre Anhänglichkeit an Tizian auch im Unglück gezeigt.

An ernsten Sorgen hat es in diesem reichen Leben nicht gefehlt. Den ältesten Sohn Pomponio mußte der Vater, trotz aller auf seine Zukunft verwendeten Mühe, verkommen sehen. Dafür stand der zweite Sohn Orazio dem Alten besonders nahe; auf ihn sollte das künstlerische Erbe übergehen; er hatte schon Proben seines Talents abgelegt, als ihn kurz nach dem Vater die Pest hinraffte.

Der Liebling war sicher die Tochter Lavinia, die nach dem frühen Tod der Mutter und Tizians Schwester dem Haushalt vorstand. Ihre Züge sind uns in mehreren Bildern: mit dem Fruchtkorb in Berlin (S. 134), vielleicht auch als Neuvermählte in Dresden (S. 156) und aus reiferen Jahren in Wien und Dresden (S. 171) erhalten.

Tizians eignes Porträt, wenn es sich nicht bis jetzt irgendwo in den Figurengruppen der Kompositionen versteckt hat, kennen wir erst aus später Zeit. Mit der

goldenen Kette, die ihm der Kaiser zur Ritterwürde verlieh, hat sich der Siebzigjährige im Berliner Bild gemalt (Titelbild), ein ebenso treffendes Beispiel der kühnen Malerei seines Alterstils, wie eine Temperamentsschilderung, die den Schwung und die Wucht der späteren Werke psychologisch begreiflich macht.

Großartig steht dann im Bild von Madrid (S. 185) der Fünfundachtzigjährige vor uns. Wohl hat das hohe Alter die äußere Form angegriffen, und wie Resignation liegt es über der ruhigen Haltung. Aber sein Blick hat die eigne Gereiztheit des Malerauges bewahrt, das habichtsgleich herausblickt aus diesem kühnen Profil. Alles Kleine blieb weit unter ihm. So mußte der Mann aussehen, der in unverwüstlicher Jugend durchs Leben schritt.

Oskar Fischel



Tizian-Medaille
(Britisches Museum)

TIZIANS GEMÄLDE

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Width = Largeur

Auf Holz = on wood = sur bois
Auf Kupfer = on copper = sur cuivre
Auf Leinwand = on canvas = sur toile
Auf Schiefer = on slate = sur ardoise
Fresko = fresco = fresque

Die Maße sind in Metern angegeben
Measures are noted in meters
Les mesures sont indiquées en mètres

---

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 229)
= see the „Erläuterungen“ (p. 229)
= voyez les „Erläuterungen“ (p. 229)



Venedig, Scuola di San Rocco

Der tote Christus

The dead Christ — Um 1500—1502 — Le Christ mort



Florenz, Uffizien — Auf Holz, H. 0,79, B. 1,15

Madonna mit dem Kinde, Antonius dem Abt und Johannes

Madonna with Child, St. Anthony abbot and St. John — Um 1505 — La Vierge avec l'Enfant, St.-Antoine l'abbé et St.-Jean



* Antwerpen, Museum — Auf Leinwand, H. 1,45, B. 1,83

Papst Alexander VI. und Jacopo Pesaro vor dem heiligen Petrus

Pope Alexander VI presenting Jacopo Pesaro to St. Peter — 1502—1503 — Présentation de Jacques Pesaro à St.-Pierre par le pape Alexandre VI



* Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 0,67, B. 0,84

Die Zigeuner-Madonna
Um 1502—1503

The gipsy Madonna

La Vierge avec l'Enfant



*Venedig, S. Maria della Salute — Auf Leinwand, H. 2,75, B. 1,70

Der heilige Markus mit den Heiligen Sebastian, Rochus (r.), Cosmas und Damian

St. Mark between the saints Roch, Sebastian, Cosmas and Damian — Um 1504 — St.-Marc et les saints Sébastien, Roch, Cosme et Damien



Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 0,86, B. 1,30

Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Ulfus und Brigitta

Madonna with St. Ulphus and Bridget — Um 1505 — La Vierge avec l'Enfant, St.-Ulphe et Ste.-Brigitte



* London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,44

Bildnis eines Mannes (fälschlich Ariosto genannt)

Portrait of a man — Um 1506—1508 — Portrait d'un homme



* Mailand, Sammlung Crespi — Auf Leinwand, H. 1,17, B. 0,97

Bildnis einer Frau (Caterina Cornaro ?)

Portrait of a lady — 1506 — Portrait d'une femme



Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,08, B. 1,32

Maria mit dem Kinde und den Heiligen Stephanus, Ambrosius und Mauritius

Madonna with Child and the saints Stephen, Ambrose and Maurice

Um 1508—1510

La Vierge avec l'Enfant et les saints Etienne, Ambroise et Maurice



* Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 1,11, B. 1,38

Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Stephanus, Hieronymus und Mauritius

Madonna with Child and the saints Stephen, Jerome and Maurice

Nach 1510

La Vierge avec l'Enfant et les saints Etienne, Jérôme et Maurice



* Florenz, Galerie Pitti

Auf Leinwand, H. 1,08, B. 1,22

Das Konzert
Um 1510

The concert

Un concert



Florenz, Galerie Pitti

Das Konzert
(Ausschnitt)

The concert
(Detail)

Un concert
(Détail)



Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 0,52, B. 0,51

Der kleine Tamburinschläger

The little tambourine player — Um 1510 — Le petit tambour



Padua, Scuola del Carmine — Fresko

Begegnung von Joachim mit Anna

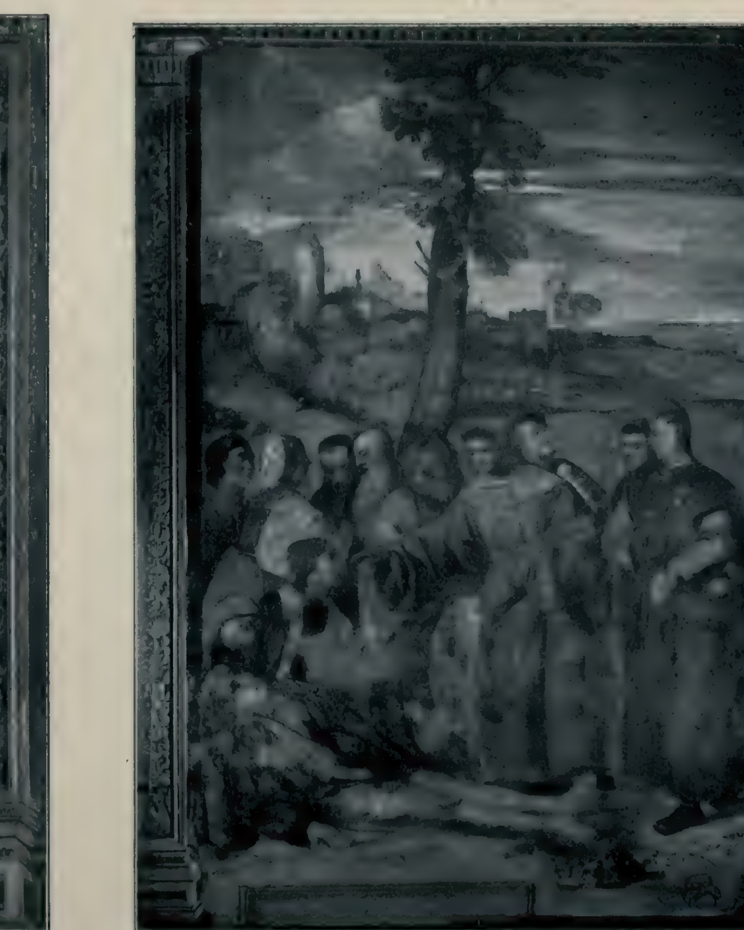
The meeting of Joachim and Anna — 1511 — Le rencontre de Joachim et d'Anne



* Padua, Scuola del Santo — Fresko

Der heilige Antonius bringt ein neugeborenes Kind zum Sprechen

St. Anthony granting speech to an infant — 1511 — St.-Antoine faisant parler un nouveau-né



*Padua, Scuola del Santo — Fresko

St. Antonius erweckt eine von ihrem Gatten getötete Frau

The jealous husband — 1511 — St.-Antoine ressuscitant une femme tuée par son mari



*Padua, Scuola del Santo — Fresko

St. Antonius heilt das abgehauene Bein eines Jünglings

The youth who cut off his own leg — 1511 — St.-Antoine guérissant la jambe tranchée d'un jeune homme



London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 1,13, B. 1,40

Heilige Familie mit einem anbetenden Hirten

The Holy Family with an adoring shepherd — Um 1510—1512 — Sainte Famille avec un berger adorant



* London, Bridgewater-Galerie

Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer und dem Stifter

The Virgin with St. John the Baptist and a donor

Um 1510—1512

La Vierge avec l'Enfant, St.-Jean Baptiste et le donateur

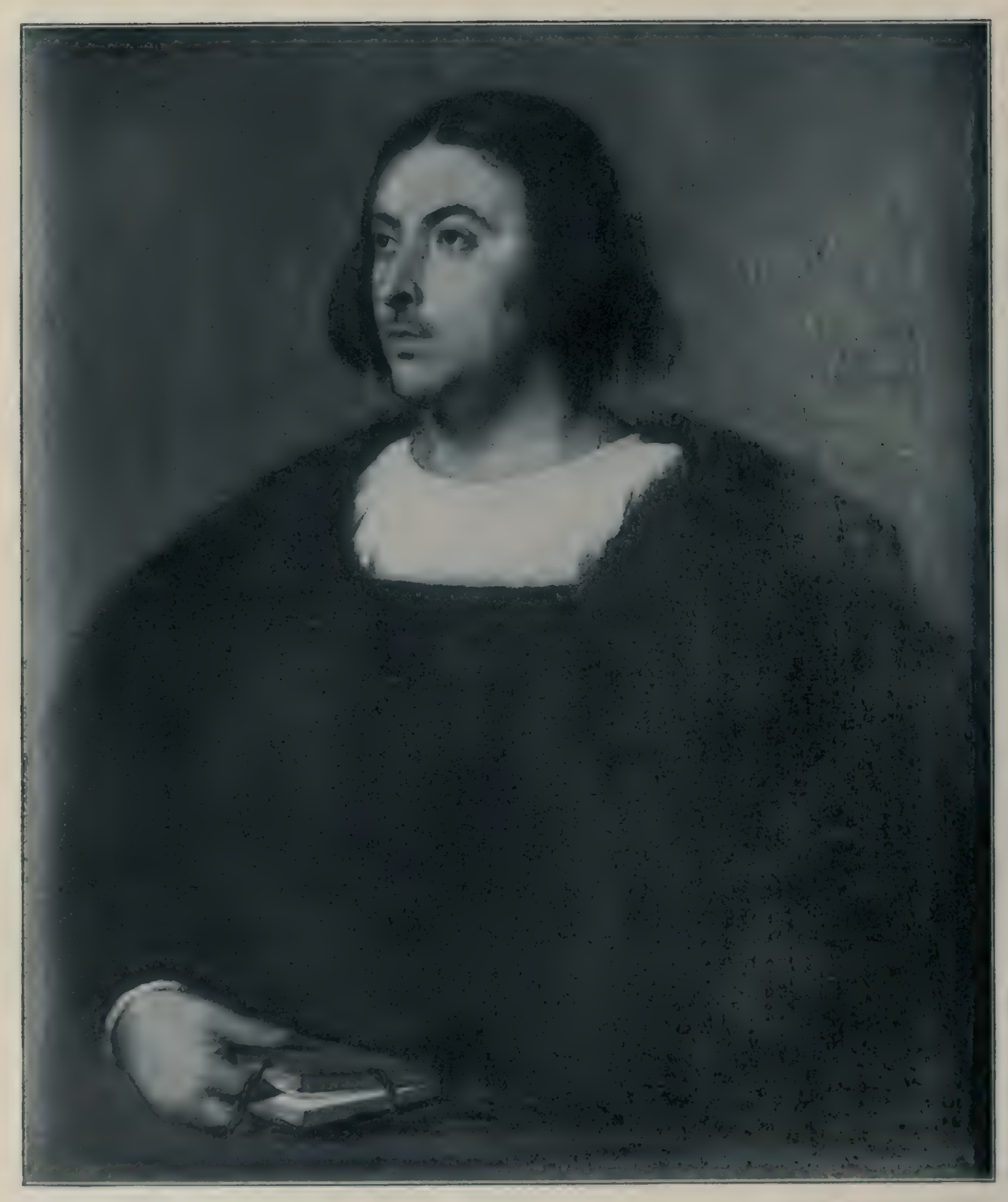


*Rom, Pinakothek des Kapitols — Auf Leinwand, H. 1,15, B. 0,89

Die Taufe Christi mit Giovanni Ram als Stifter
Um 1510—1512

The baptism of Christ with Giovanni Ram as donor

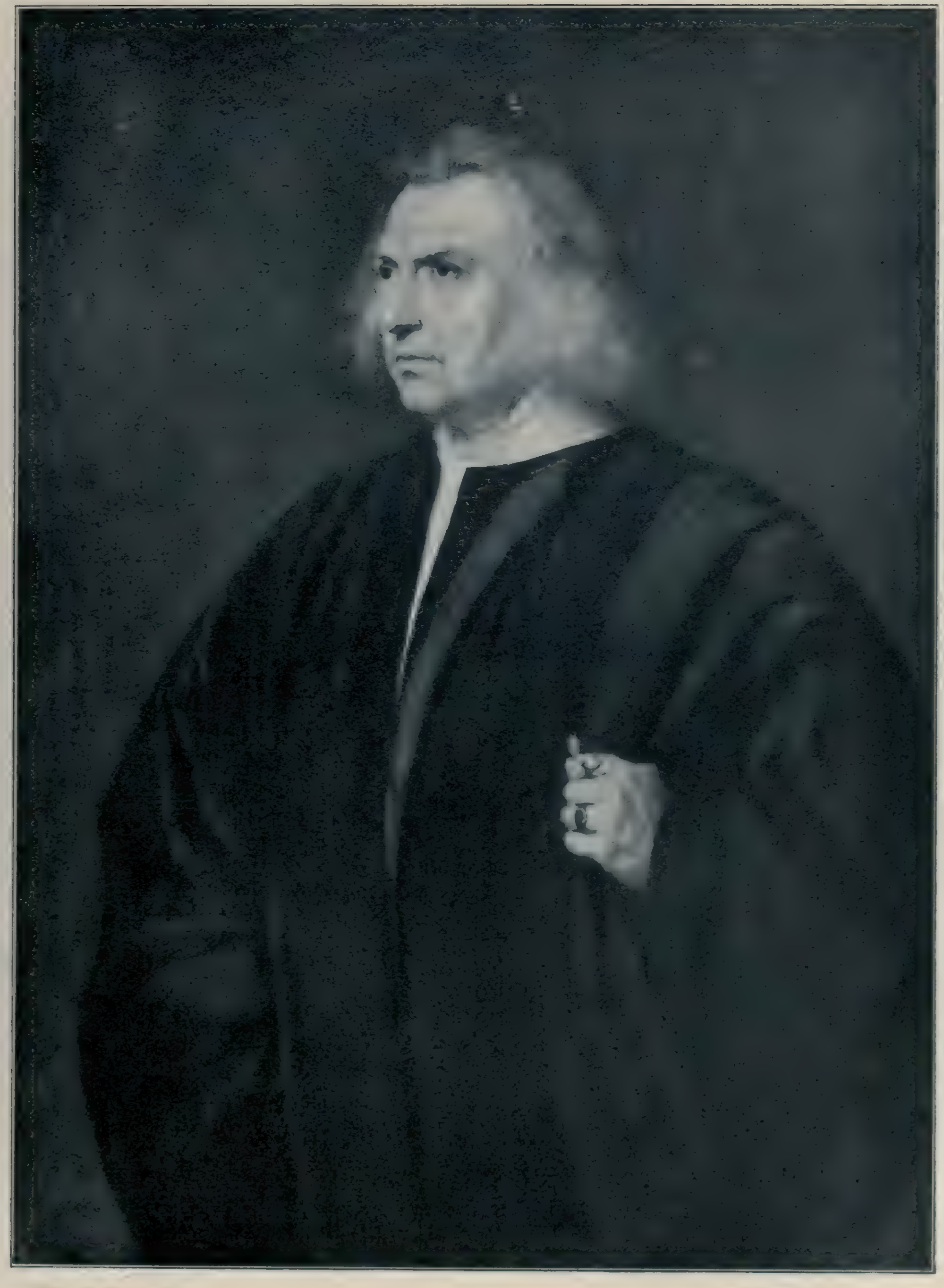
Le baptême du Christ avec Jean Ram en donateur



Hampton Court Palace — Auf Leinwand, H. 0,84, B. 0,72

Bildnis eines Mannes (genannt Alexander von Medici)

Portrait of a man — Um 1511 — Portrait d'un homme



* Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,84

Bildnis des Arztes Parma

The physician Parma

Um 1511

Portrait du médecin Parma



*London, Bridgewater-Galerie — Auf Leinwand, H. 1,06, B. 1,82

Die drei Lebensalter

Um 1510—1512

The three ages of life — Les trois âges de l'homme



* London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 1,05, B. 0,90

Christus erscheint der Maria Magdalena
(„Noli me tangere")

Christ appearing to Mary Magdalen — Um 1511–1512 — Le Christ apparait à Ste.-Marie Madeleine



* Rom, Galerie Borghese

Auf Leinwand, H. 1,08, B. 2,75

Himmlische und irdische Liebe

Um 1512—1515

The sacred and profane love

L'amour sacré et l'amour profane



Rom, Galerie Borghese

Himmlische und irdische Liebe
(Ausschnitt)

The sacred and profane love
(Detail)

L'amour sacré et l'amour profane
(Détail)



Rom, Galerie Borghese

Himmlische und irdische Liebe
(Ausschnitt)

The sacred and profane love
(Detail)

L'amour sacré et l'amour profane
(Détail)



* Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,81, B. 1,00

Die Kirschenmadonna

Um 1512—1515

The Madonna with the cherries — La Vierge aux cerises



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 1,38, B. 1,915

Madonna mit dem Kinde und vier Heiligen

Madonna with Child and four saints — Um 1512–1515 — La Vierge avec l'Enfant et quatre saints



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 0,96, B. 0,76

Junge Frau bei der Toilette

The lady at her toilet — Um 1510—1515 — La toilette d'une jeune femme



* Venedig, S. Ermagora e Fortunato (S. Marcuola) — Auf Holz

Das Christkind zwischen den Heiligen Katharina und Andreas

The Christ child between St. Catherine and St. Andrew — Um 1508 — L'enfant Jésus entre Ste.-Catherine et St.-André



* Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 0,79, B. 0,63

Flora
Um 1515—1516

Rom, Galerie Doria — Auf Leinwand, H. 0,75, B. 0,72

Die Tochter der Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers

The daughter of Herodias with the head of St. John Baptist — Um 1514—1515 — La fille d'Hérodiade avec la tête de St.-Jean Baptiste



* London, Mr. Benson

Die Tochter der Herodias

The daughter of Herodias — Um 1514—1515 — La fille d'Hérodiade



München, Alte Pinakothek | Auf Leinwand, H. 0,98, B. 0,82

Vanitas (Die Vergänglichkeit des Irdischen)

Vanitas | Um 1515 | La Vanité



* Treviso, Dom | Auf Holz

Mariä Verkündigung

The annunciation — Um 1515–1517 — L'annonciation



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 0,75, B. 0,56

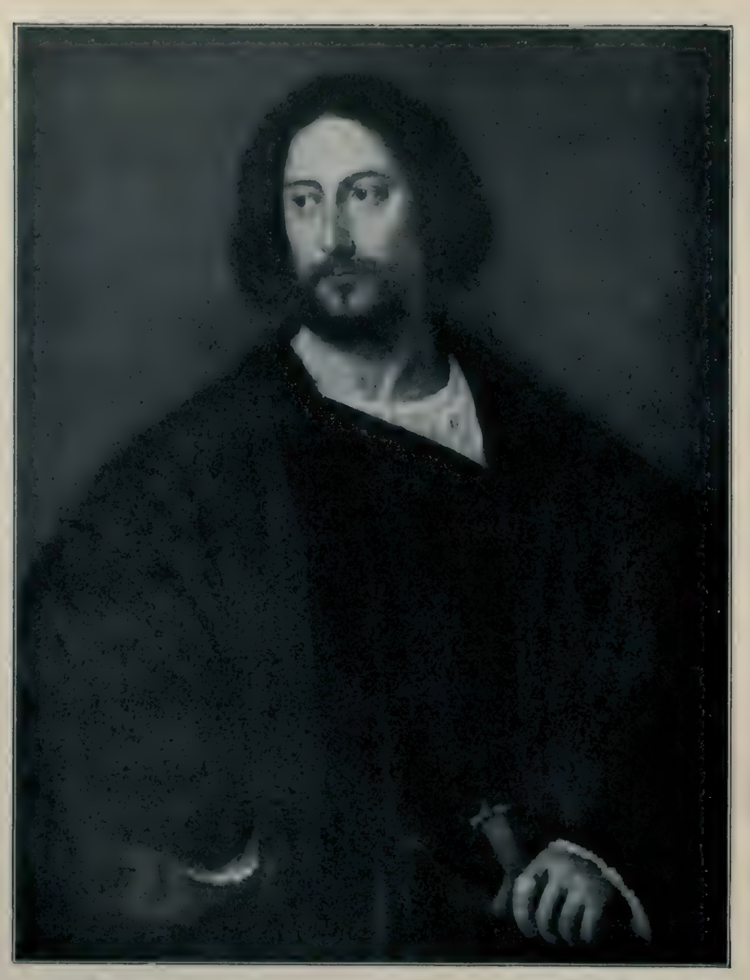
Der Zinsgroschen
Um 1514—1515

The tribute money — Le Christ à la monnaie

*Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 0,85, B. 0,66

Tommaso Mosti, Sekretär des Herzogs von Ferrara

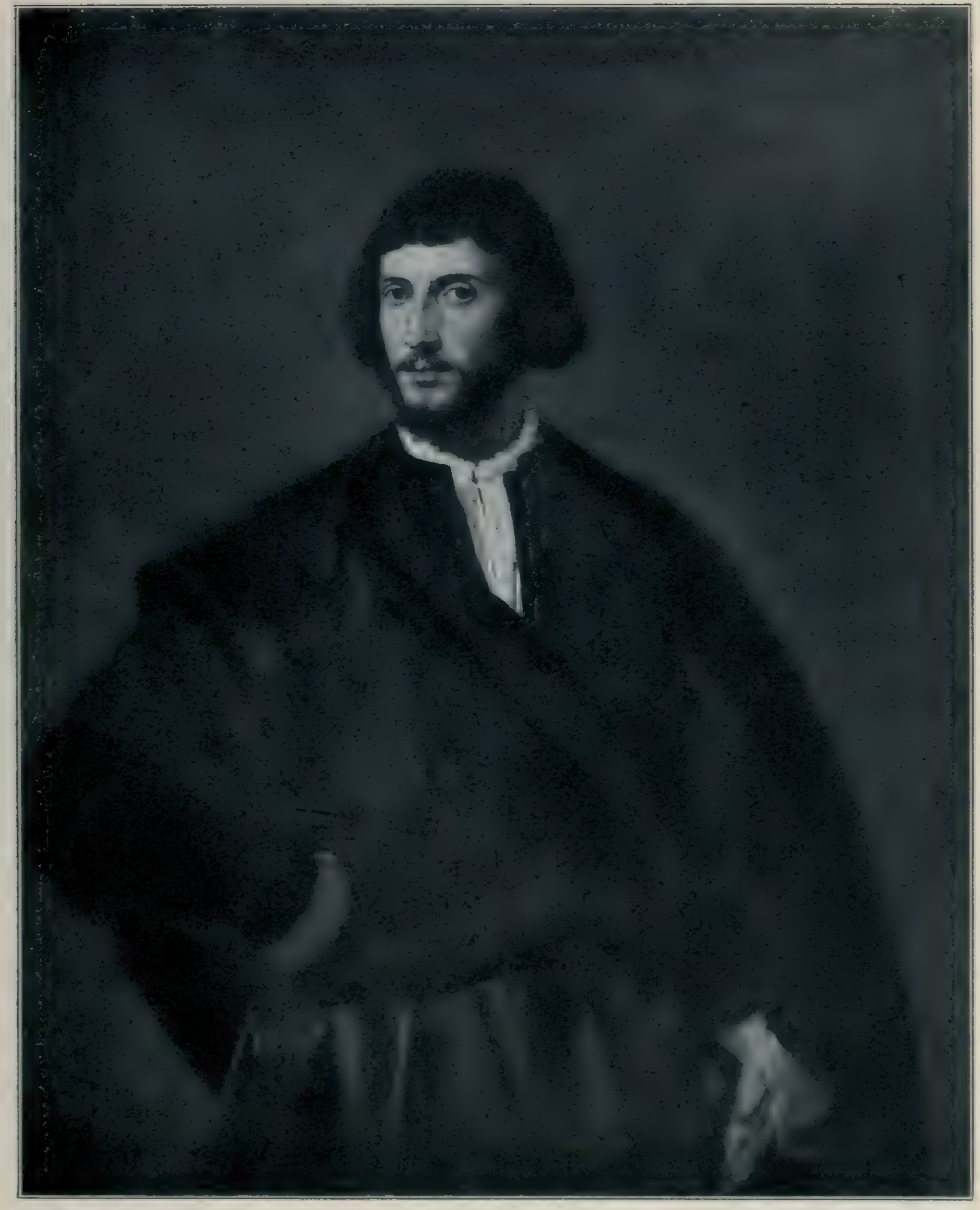
Tommaso Mosti, secretary of the duke of Ferrara — Um 1515 — Tommaso Mosti, secrétaire du duc de Ferrare



München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,88, B. 0,74

Bildnis eines Mannes

Portrait of a man — Um 1515 — Portrait d'un homme



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,18, B. 0,92

Bildnis eines Mannes

Portrait of a man

Um 1510—1520

Portrait d'un homme



London, Bridgewater-Galerie — Auf Leinwand, H. 0,736, B. 0,584

Venus Anadyomene
Um 1515



* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,89

Der Mann mit dem Handschuh

The man with the glove

Um 1510—1520

L'homme au gant



* Venedig, Akademie — Auf Holz, H. 6,90, B. 3,60

Mariä Himmelfahrt (L'Assunta)

The assumption of the Virgin — 1516—1518 — L'assomption de la Vierge



Venedig, Akademie

Mariä Himmelfahrt
(Ausschnitt)

The assumption of the Virgin
(Detail

L'assomption de la Vierge
(Détail)



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,72, B. 1,75

Das Venusfest

The worship of Venus — Um 1516–1518 — Offrande à la déesse des Amours



* Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,75, B. 1,93

A bacchanal

Ein Bacchanal
Um 1518—1519

Une bacchanale



* Ancona, S. Domenico — Auf Holz, H. 3,12, B. 2,05

Maria mit Kind, den Heiligen Franciscus und Blasius und dem Stifter

Madonna with Child, St. Francis and St. Blaise and the donor — 1520 — La Vierge avec l'Enfant, St.-François, St.-Blaise et le donateur



* Brescia, S. Nazaro e Celso

Die Auferstehung Christi

The resurrection of Christ — 1522 — La résurrection du Christ



*London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 1,72, B. 1,85

Bacchus und Ariadne

1523

Bacchus and Ariadne

Bacchus et Ariane



* Richmond, Sir Frederick Cook — Auf Leinwand, H. 1,17, B. 0,915

Laura de' Dianti
Um 1522—1523



* Venedig, Dogenpalast — Fresko

St. Christoph
St. Christopher — 1523 — St.-Christophe



* Rom, Pinakothek im Vatikan | Auf Holz, H. 3,98, B. 2,63

Madonna in der Glorie mit sechs Heiligen

Madonna in glory with six saints | Um 1523 | La Vierge dans la gloire avec six saints



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,48, B. 2,15

Die Grablegung Christi
Um 1525

The entombment — La mise au tombeau



* Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 1,25, B. 0,99

Federigo Gonzaga, Markgraf von Mantua (früher Alfonso d'Este genannt)

Federigo Gonzaga, margrave of Mantua — Um 1525 — Frédéric Gonzague, margrave de Mantoue



* Venedig, S. Maria dei Frari

Die Madonna der Familie Pesaro

The Pesaro Madonna 1519—1526 La famille Pesaro aux pieds de la Vierge



Venedig, S. Maria dei Frari

Die Madonna der Familie Pesaro
(Ausschnitt)

The Pesaro Madonna
(Detail)

La famille Pesaro aux pieds de la Vierge
(Détail)



* Verona, Dom

Die Himmelfahrt Mariä

The assumption of the Virgin Um 1525 L'assomption de la Vierge



* Venedig, S. Giovanni e Paolo

St. Petrus Martyr

1528—1530

Kopie des verbrannten Originals

Copy of the original destroyed by fire

Copie de l'original, consumé par le feu



*Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 0,70, B. 0,84

Die Jungfrau mit dem Kaninchen

The Madonna with the rabbit — Um 1530 — La Vierge au lapin



London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 1,38

Maria mit dem Kinde, Johannes und Katharina

The Madonna and Child with St. John and St. Catherine — Um 1530 — La Vierge avec l'Enfant, St.-Jean et Ste.-Catherine



* Florenz, Galerie Pitti — Auf Holz, H. 0,85, B. 0,68

Die heilige Magdalena
Um 1530—1535

St. Magdalen — Ste.-Madeleine



*Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,03, B. 0,64

Isabella d'Este

1534



*Florenz, Galerie Pitti — Auf Holz, H. 0,78, B. 0,55

Christus

Bust of Christ — Um 1532—1533 — Buste du Sauveur



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,21, B. 1,01

Allegorie des Alfons d'Avalos

Allegory in honour of Alphonso d'Avalos — Um 1533 — Allégorie en l'honneur d'Alphonse d'Avalos



* Madrid, Prado-Museum | Auf Leinwand, H. 1,92, B. 1,11

Kaiser Karl V. mit seinem Hunde

Charles V with his dog | Um 1530—1533 | Charles-Quint avec son chien



*Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 1,38, B. 1,06

Der Kardinal Hippolyt von Medici

The cardinal Ippolito dei Medici — 1533 — Le cardinal Hippolyte de Médicis



*Mailand, Ambrosiana

Gian Giovanni dei Medici

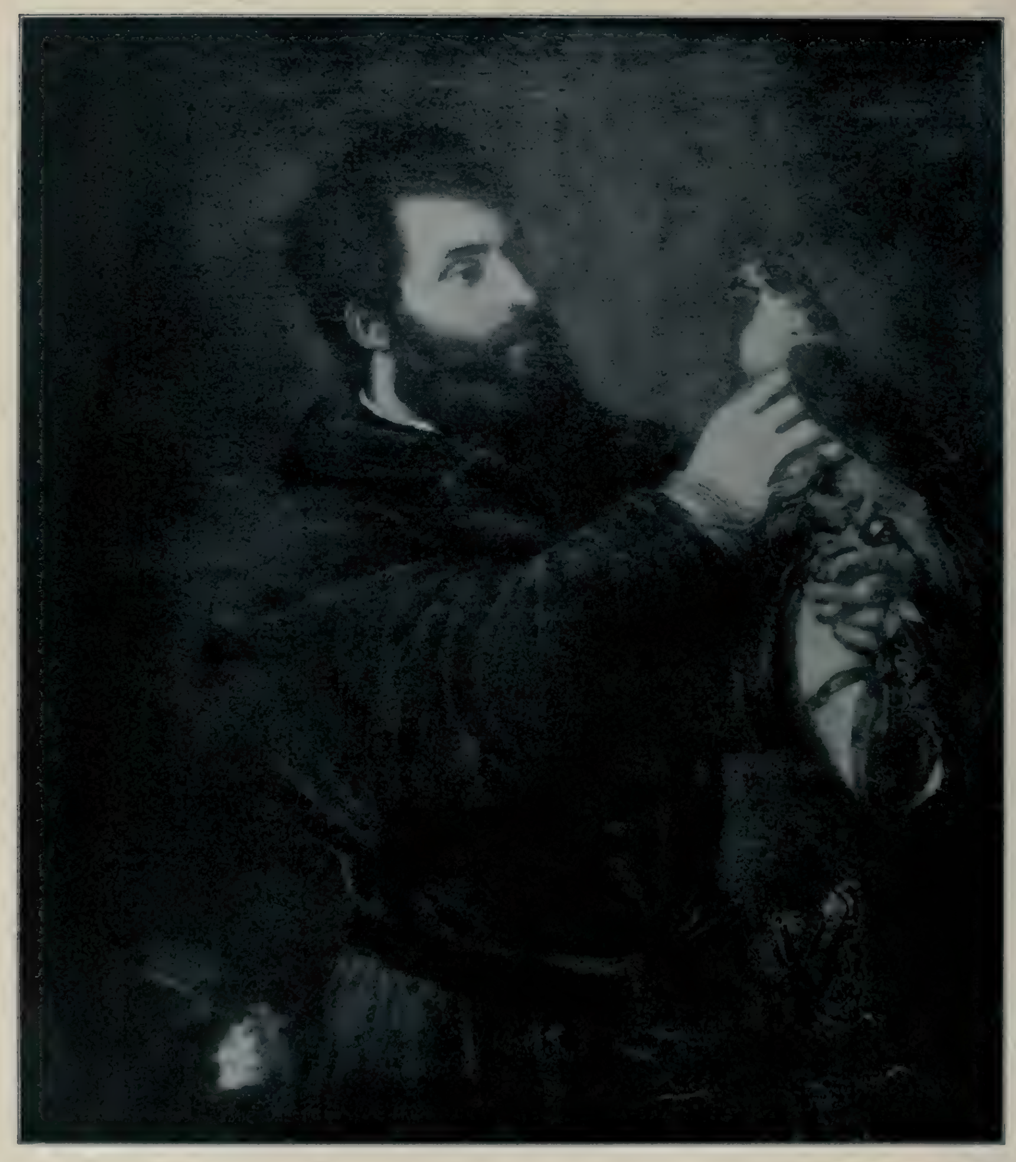
Portrait of Gian Giovanni dei Medici — 1530er—1540er Jahre — Portrait de Gian Giovanni dei Medici



* Venedig, San Giovanni Elemosinario — Auf Leinwand, H. 3,50, B. 1,50

St. Johannes der Almosenspender

St. John the almsgiver — 1533 — La charité de St.-Jean l'aumônier



* Berlin, Eduard Simon

Auf Leinwand, H. 1,095, B. 0,945

Männliches Bildnis
(Sog. Giorgio Cornaro)
Um 1530—1540

Portrait of a man

Portrait d'un homme



* Florenz, Galerie Pitti

Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,76

La Bella
Um 1536



* Florenz, Galerie Pitti

La Bella

(Detail) (Ausschnitt) (Détail)



* Florenz, Uffizien

Ruhende Venus
(Ausschnitt)

Venus reposing
(Detail)

Vénus couchée
(Détail)



* Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 1,13, B. 1,00

Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino

Francesco Maria della Rovere, duke of Urbino — 1536—1538 — François Marie della Rovere, duc d'Urbin



* Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 1,11, B. 1,02

Eleonore Gonzaga, Herzogin von Urbino

Eleanora Gonzaga, duchess of Urbino — 1536—1538 — Léonore de Gonzague, duchesse d'Urbin



* Florenz, Galerie Pitti | Auf Leinwand, H. 1,55, B. 1,44

Alfons I., Herzog von Ferrara

Alfonso I, duke of Ferrara | Um 1536 | Alphonse I, duc de Ferrare



*Venedig, S. Marziale

Auf Leinwand, H. 2,00, B. 1,45

Tobias und der Erzengel Gabriel

Um 1538—1543

Tobias and the angel Gabriel

L'ange Gabriel et Tobie



The battle of Cadore
After the engraving of Giulio Fontana

Die Schlacht bei Cadore
Nach dem Stich von Giulio Fontana

La bataille de Cadore
D'après la gravure de Jules Fontana



* Florenz, Uffizien

Kopie: Auf Leinwand, H. 1,16, B. 1,30

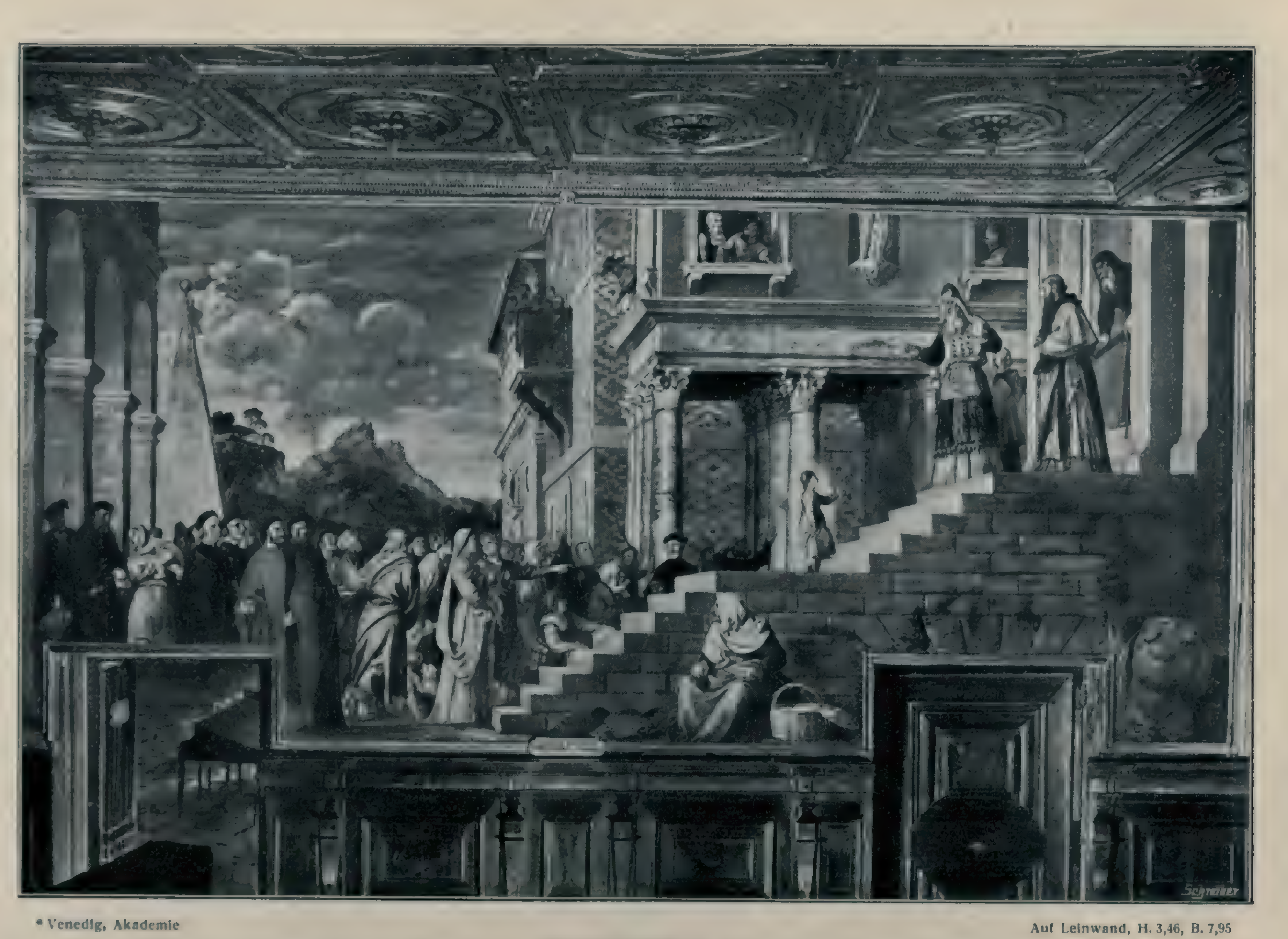
Die Schlacht bei Cadore

Alte Kopie einer durch Brand zerstörten Freske

1537

The battle of Cadore
Copy of a fresco destroyed by fire

La bataille de Cadore
Copie d'une fresque détruite



* Venedig, Akademie — Auf Leinwand, H. 3,46, B. 7,95

Mariä Tempelgang

Um 1534—1538

The presentation of the Virgin in the temple

La présentation de la Vierge au temple



* Venedig, Akademie

Mariä Tempelgang
(Ausschnitt aus dem Bilde S. 74)

The presentation of the Virgin in the temple
(Detail of the picture p. 74)

La présentation de la Vierge au temple
(Détail du tableau p. 74)



* Venedig, Akademie

Mariä Tempelgang
(Ausschnitt aus dem Bilde S. 74)

The presentation of the Virgin in the temple
(Detail of the picture p. 74)

La présentation de la Vierge au temple
(Détail du tableau p. 74)



* Venedig, Akademie

Mariä Tempelgang
(Ausschnitt aus dem Bilde S. 74)

The presentation of the Virgin in the temple
(Detail of the picture p. 74)

La présentation de la Vierge au temple
(Détail du tableau p. 74)



* München, Haus Lenbach

Auf Leinwand, H. 1,015, B. 0,83

Franz I.
Um 1538—1539

Francis I

François I



* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,09, B. 0,80

Franz I.
Um 1538—1539

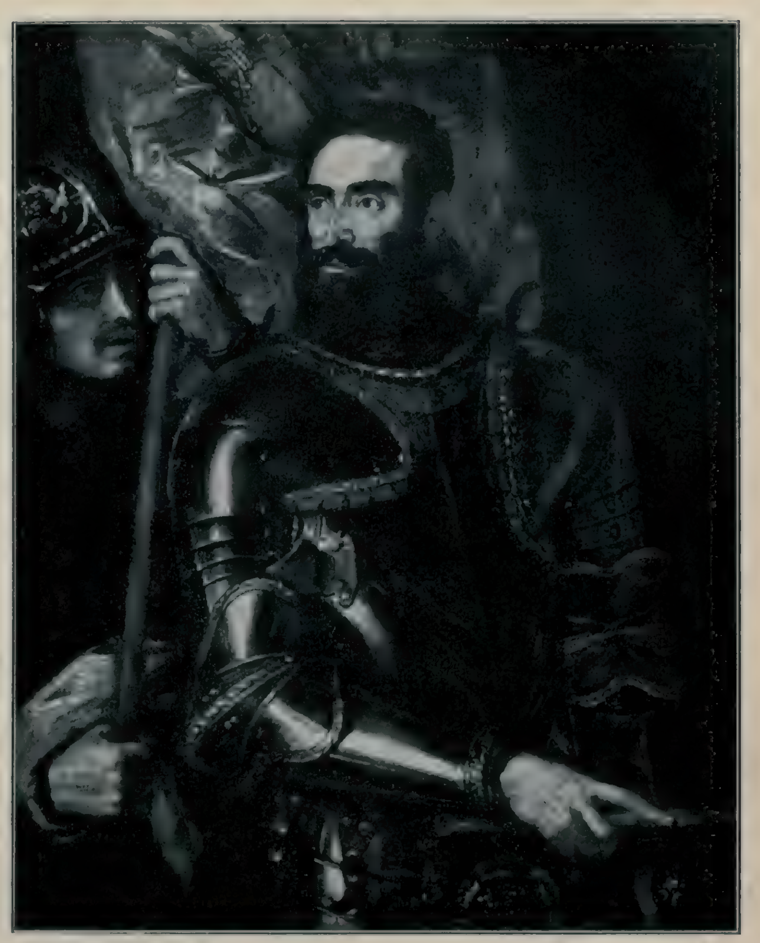
Francis I

François I

* Mailand, Brera — Auf Leinwand, H. 1,10, B. 0,90

Bildnis des Antonio Porcia

Portrait of Antonio Porcia — Um 1540—1542 — Portrait d'Antoine Porcia



*Neapel, Museo nazionale — Auf Leinwand, H. 1,06, B. 0,84

Pier Luigi Farnese

Um 1546



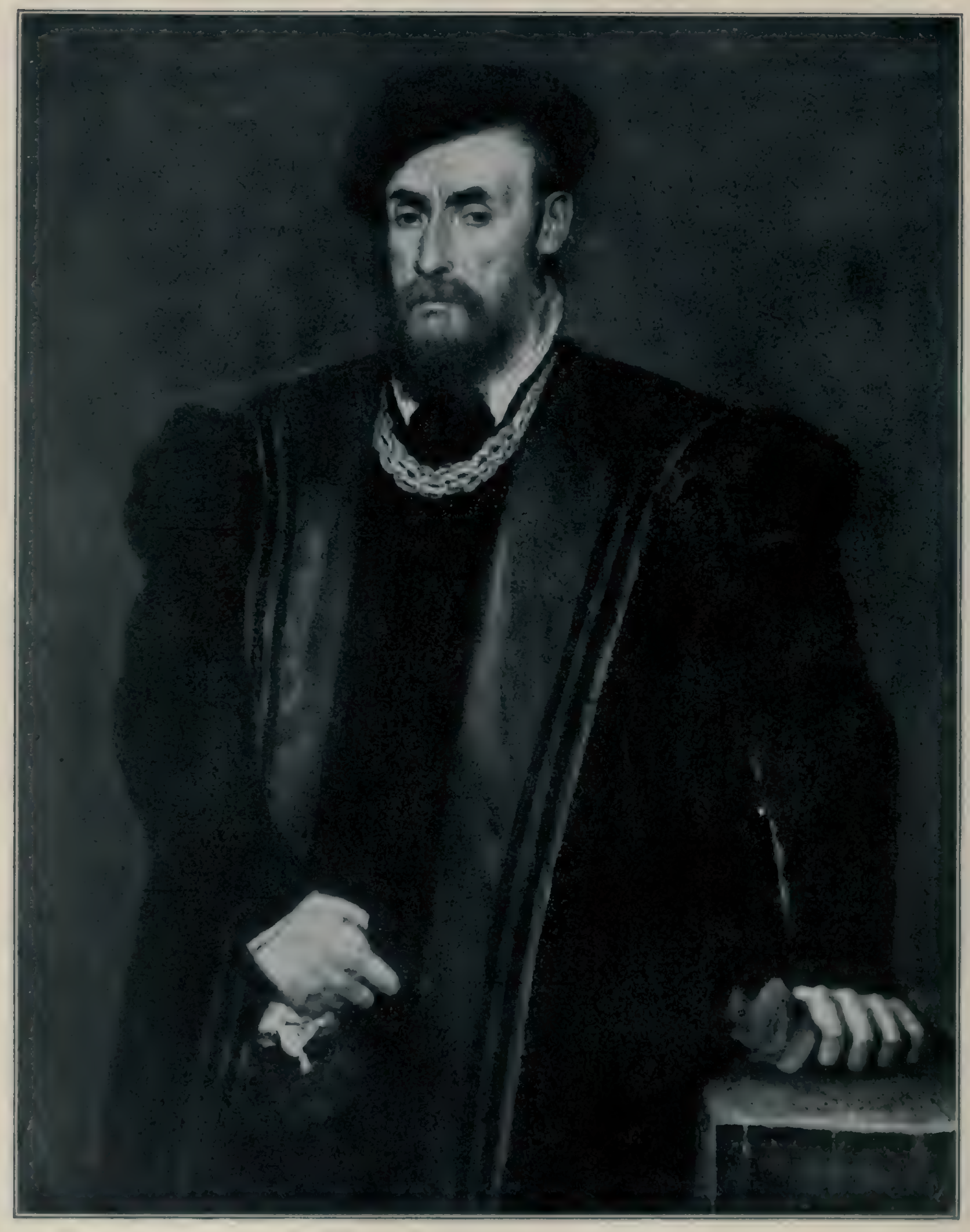
*Wien, Galerie Czernin

Doge Andreas Gritti
Um 1540



*London, P. & D. Colnaghi — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,75

Kardinal Bembo
Um 1539—1540



* Verona, Museo civico

Bildnis eines Mannes

Portrait of a man

Portrait d'un homme



* Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 1,11, B. 0,93

Bildnis eines jungen Engländers

Portrait of a young Englishman — Um 1540—1545 — Portrait d'un jeune Anglais



* Florenz, Galerie Pitti

Bildnis eines jungen Engländers
(Ausschnitt)

Portrait of a young Englishman
(Detail)

Portrait d'un jeune Anglais
(Détail)



* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 0,99, B. 0,82

Bildnis eines Mannes

Um 1540—1545

Portrait of a man

Portrait d'un homme



* Wien, Hofmuseum | Auf Leinwand, H. 1,17, B. 0,90

Filippo Strozzi (?)
Um 1540



*Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 2,23, B. 1,65

Ansprache des Generals del Vasto an seine Soldaten

Allocution of the general del Vasto to his soldiers

Um 1540—1541

Allocution du général del Vasto à ses soldats



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 0,94, B. 0,72

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Um 1542—1545 — Portrait d'un jeune homme



*ehem. Trient, Baron Valentino de' Salvadori — Auf Leinwand, H. 2,10, B. 1,10

Cristoforo Madruzzo
1541—1542



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 1,15, B. 0,98

Bildnis einer Tochter des Roberto Strozzi

A daughter of Roberto Strozzi — 1542 — Portrait d'une fille de Robert Strozzi



*Florenz, Uffizien

Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,74

Caterina Cornaro
1542



*Urbino, Städtische Galerie — Auf Leinwand, H. 1,63, B. 1,04

Das Abendmahl

The last supper — 1542—1544 — La sainte cène



* Urbino, Städtische Galerie — Auf Leinwand, H. 1,63, B. 1,04

Die Auferstehung Christi

The resurrection of Christ — 1542—1544 — La résurrection du Christ



* Paris, Louvre — Auf Holz, H. 3,03, B. 1,80

Christus mit Dornen gekrönt

The crowning with thorns — Anfang der 1540er Jahre — Le Christ couronné d'épines



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 2,62, B. 3,60

Ecce homo
1543



* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,69, B. 3,44

Die Jünger von Emmaus
Um 1543—1547

Christ at Emaus

Les pélerins d'Emmaus



° Venedig, Akademie

Auf Leinwand, H. 1,97, B. 1,36

Johannes der Täufer

1540er Jahre

St. John the Baptist

St.-Jean Baptiste



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,18, B. 0,14

Ranuccio Farnese

Kopie von Francesco Salviati nach einem verschollenen Original Tizians von 1542



* Richmond, Sir Frederick Cook H. 0,915, B. 0,75

Ranuccio Farnese

Kopie nach einem verschollenen Original Tizians von 1542

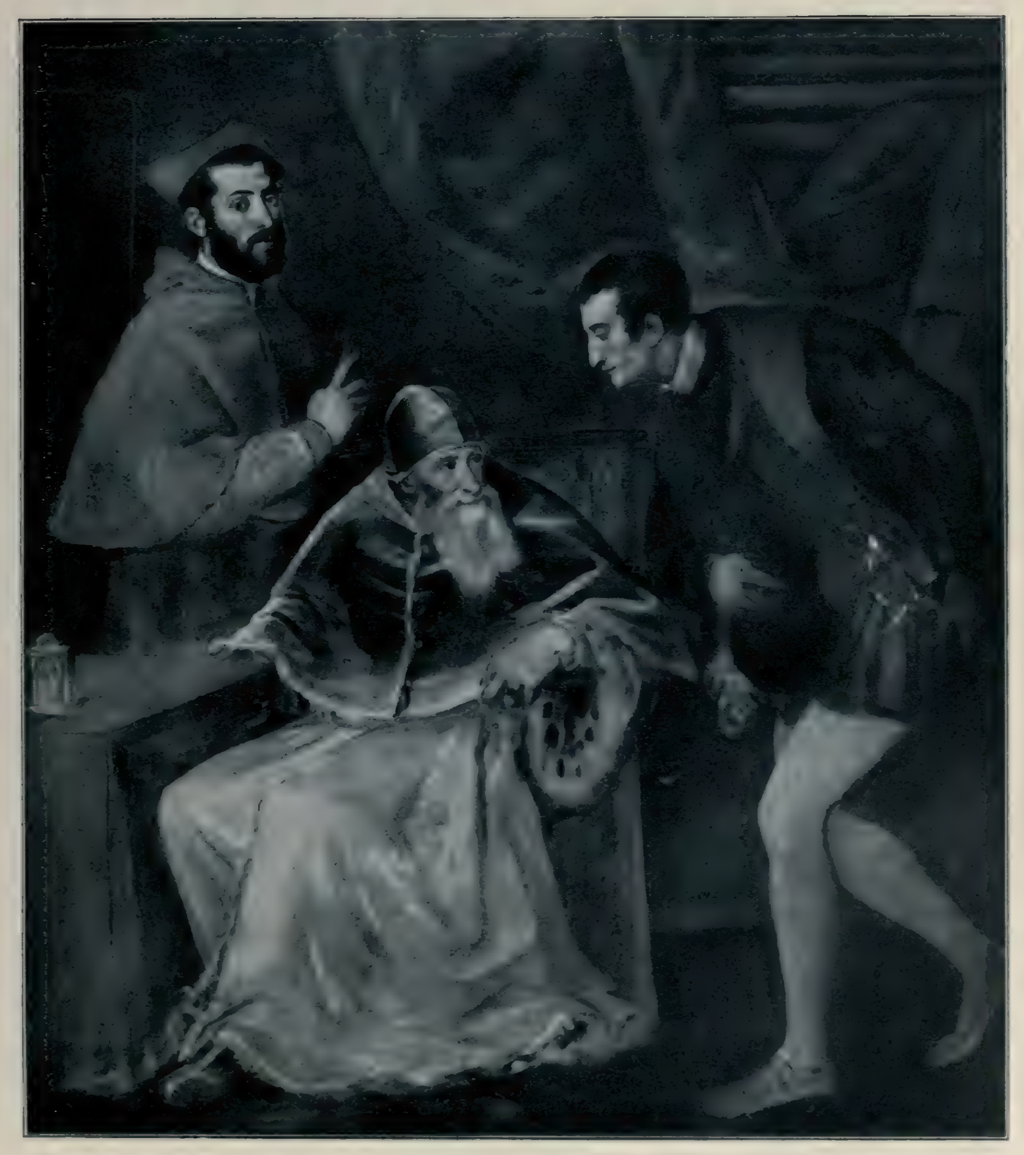


° Neapel, Museo nazionale — Auf Leinwand, H. 1,06, B. 0,83

Papst Paul III.

Um 1543

The pope Paul III — Le pape Paul III



Neapel, Museo nazionale

Auf Leinwand, H. 2,10, B. 1,74

Papst Paul III. mit Ottavio und Kardinal Farnese

The pope Paul III,
Ottavio and cardinal Farnese

1545

Le pape Paul III,
Ottavio et le cardinal Farnese

Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 0,79

Papst Paul III.
Um 1543

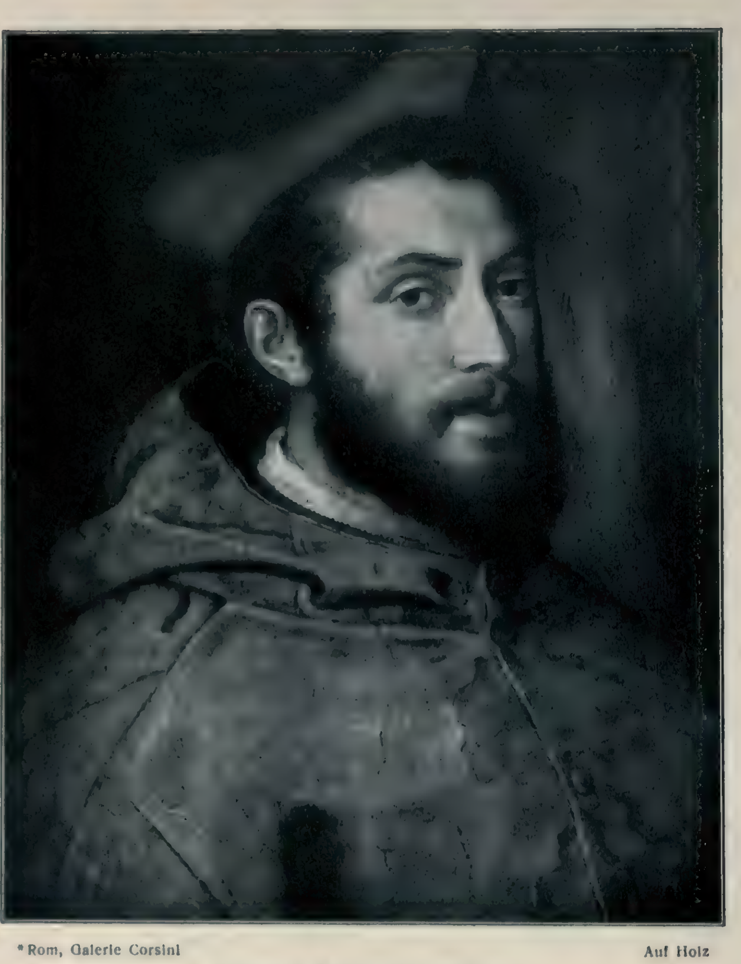
The pope Paul III — Le pape Paul III



* Neapel, Museo nazionale — Auf Leinwand, H. 1,07, B. 0,83

Papst Paul III.
1543

The pope Paul III — Le pape Paul III



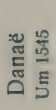
*Rom, Galerie Corsini — Auf Holz

Kardinal Alessandro Farnese
Um 1543



*Neapel, Museo nazionale — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,79

Kardinal Alessandro Farnese
Um 1543



Danaë
Um 1545

• Neapel, Museo nazionale — Auf Leinwand, H. 0,72, B. 1,20



*Neapel, Museo nazionale

Danaë

(Detail) (Ausschnitt) (Détail)



* Venedig, S. Maria della Salute

Abrahams Opfer

The sacrifice of Abraham — Um 1543—1544 — Le sacrifice d'Abraham



Venedig, S. Maria della Salute

Kain erschlägt Abel

Cain slaying Abel — Um 1543—1544 — Caïn tuant Abel



* Venedig, S. Maria della Salute

David und Goliath

David and Goliath — Um 1543—1544 — David et Goliath



* Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 1,08, B. 0,76

Pietro Aretino
1545



* London, P. & D. Colnaghi

Auf Leinwand, H. 0,99, B. 0,82

Pietro Aretino
Gegen 1545



* Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,17, B. 0,98

Isabella von Portugal
Um 1543—1545

The empress Isabel of Portugal

L'impératrice Isabelle de Portugal



* Florenz, Pitti-Palast

Auf Holz, H. 1,11, B. 0,85

Weibliches Bildnis

Um 1546—1547

Portrait of a lady

Portrait d'une dame



Venedig, Scuola di San Rocco

Mariä Verkündigung
Um 1545

The annunciation

L'annonciation



*Hampton Court Palace

Auf Leinwand, H. 1,04, B. 0,86

Männliches Bildnis

1545

Portrait of a man

Portrait d'un homme



* Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 1,36, B.1,93

Venus und Amor
Um 1545

Venus and Cupid — Vénus et l'Amour



* Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,36, B. 2,20

Venus und der Orgelspieler

Um 1545—1548

Venus and a young man playing the organ

Vénus et le joueur d'orgue



Chantilly, Musée Condé

Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,58

Ecce homo
1547



* Madrid, Prado-Museum | Auf Holz, H. 0,68, B. 0,61

Mater dolorosa (die Schmerzensmutter)

Mater dolorosa | Um 1548 | Mère de douleurs

* Madrid, Prado-Museum — Auf Schiefer, H. 0,69, B. 0,56

Ecce homo
Um 1547



* Madrid, Prado-Museum — Auf Schiefer, H. 0,68, B. 0,53

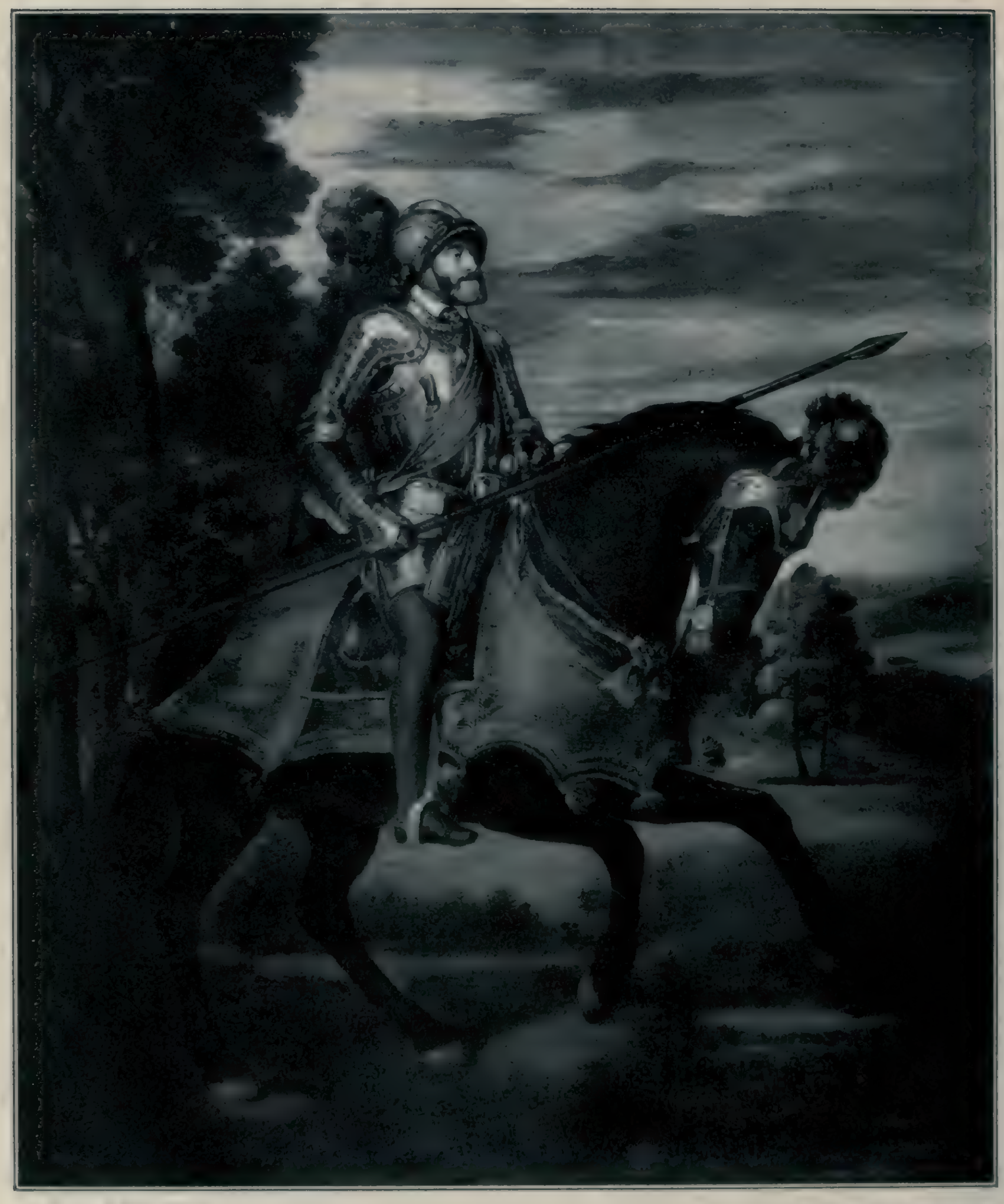
Mater dolorosa
1554



* Serravalle, Dom — Auf Leinwand, H. 4,25, B. 2,12

Die Madonna in der Glorie mit den Heiligen Petrus und Andreas

Madonna in glory with St. Peter and St. Andrew — 1547 — La Vierge en gloire avec St.-Pierre et St.-André



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 3,32, B. 2,79

Karl V. bei Mühlberg

Charles V in the battle of Mühlberg — 1548 — Charles-Quint dans la bataille de Mühlberg



* Madrid, Prado-Museum

Karl V. bei Mühlberg
(Ausschnitt)

Charles V in the battle of Mühlberg
(Detail)

Charles-Quint dans la bataille de Mühlberg
(Détail)



* München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 2,00, B. 1,18

Bildnis Karls V.

Portrait of Charles V — 1548 — Portrait de Charles-Quint



Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 0,77, B. 0,63

Selbstbildnis

Portrait of Titian — Um 1550 — Portrait de l'artiste



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,10, B. 0,84

Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen

The elector John Frederick of Saxony — 1548 — L'électeur Jean Frédéric de Saxe



*Besançon, Galerie

Nicholas Perrenot Granvella
1548



* Madrid, Graf von Huescar

Herzog von Alba
1548

The duke of Alba

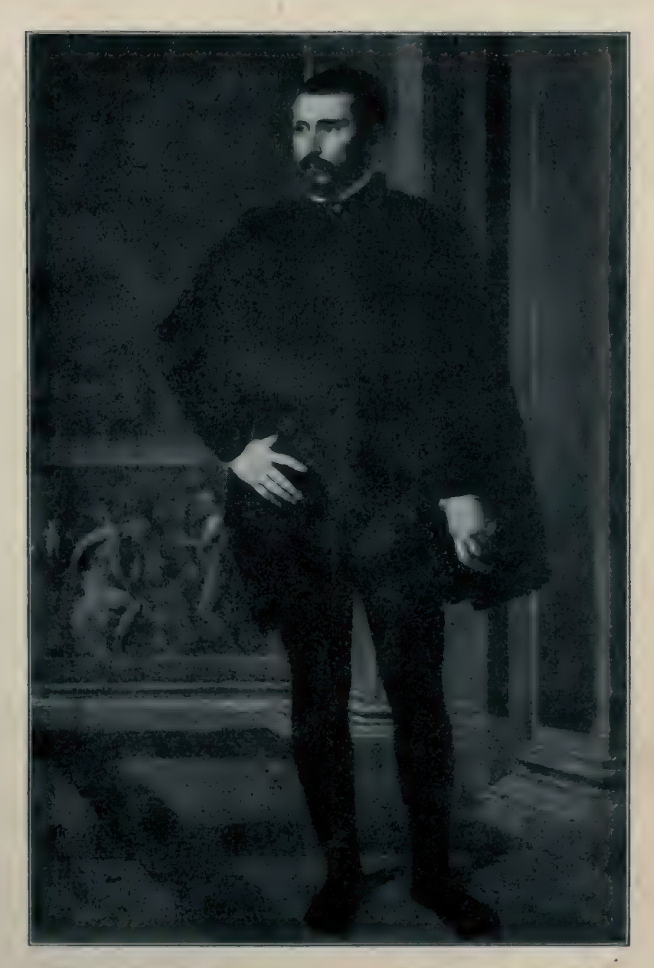
Le duc d'Albe



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,22, B. 1,01

Bildnis eines Malteserritters

A knight of Malta — Um 1550 — Un chevalier de l'ordre de St.-Jean de Malte



* Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 1,76, B. 1,12

Bildnis eines Mannes (Don Diego de Mendoza ?)

Portrait of a man — Um 1548 — Portrait d'homme



* Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 1,16, B. 0,92

Benedetto Varchi
Um 1550



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 2,53, B. 2,17

Prometheus
1549—1550

Prometheus — Prométhée



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 2,37, B. 2,16

Sisyphus
1549—1550

Sisyphus — Sisyphe



* Mailand, Brera

Auf Holz, H. 2,23, B. 1,35

Der hl. Hieronymus in der Wüste

Um 1550

St. Jerome in the desert

St.-Jérôme dans le désert



*München, Haus Lenbach

Auf Leinwand, H. 0,96, B. 0,75

Philipp II.
Um 1550



Rom, Galerie Corsini

Philipp II.
Um 1550



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,93, B. 1,11

Philipp II.
Um 1550—1551



* Neapel, Museo nazionale — Auf Leinwand, H. 1,90, B. 1,00

Philipp II., König von Spanien, als Prinz

Philip II, king of Spain, as prince — Um 1553 — Philippe II, roi d'Espagne, en qualité de prince



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 1,02, B. 0,82

Tizians Tochter Lavinia

Lavinia, the daughter of Titian — Um 1550 — Lavinie, fille de l'artiste



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 0,87, B. 0,80

Die Tochter der Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers

The daughter of Herodias with the head of St. John the Baptist — Um 1550 — La fille d'Hérodiade avec la tête de St.-Jean Baptiste



° Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,24, B. 1,045

Toilette der Venus

The toilet of Venus — Um 1550 — La toilette de Vénus



*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 1,35, B. 0,895

Bildnis einer Dame in rotem Kleide

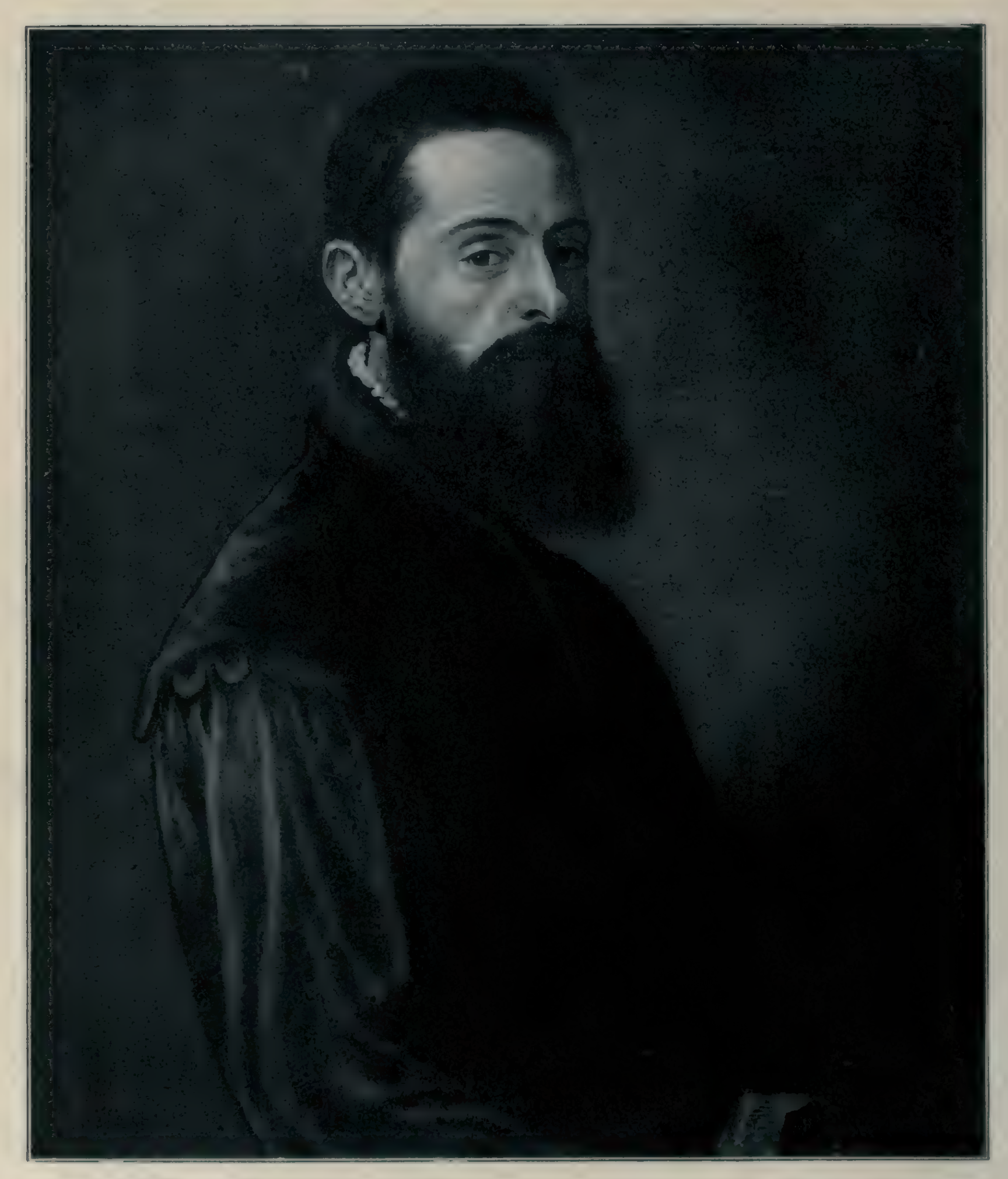
Portrait of a lady in red dress — Um 1550 — Portrait d'une dame en robe rouge



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand H. 0,995, B. 0,87

Junges Mädchen mit einer Vase

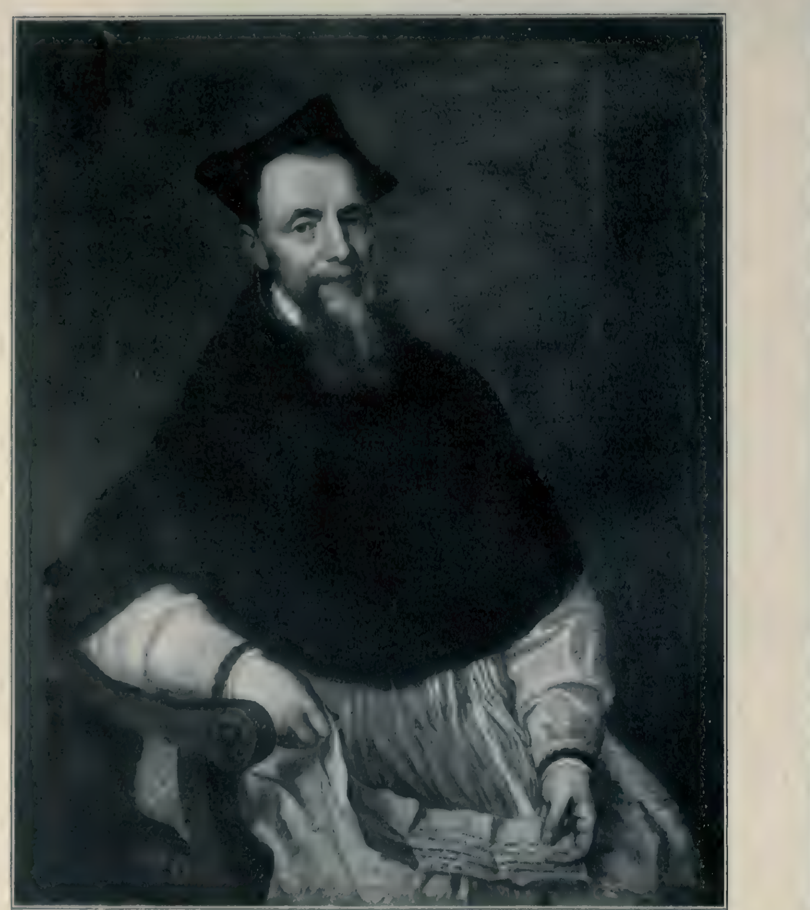
Young girl with a vase — Um 1550—1555 — Jeune fille avec une vase



*Berlin, Minister von Dirksen

Auf Leinwand, H. 0,78, B. 0,67

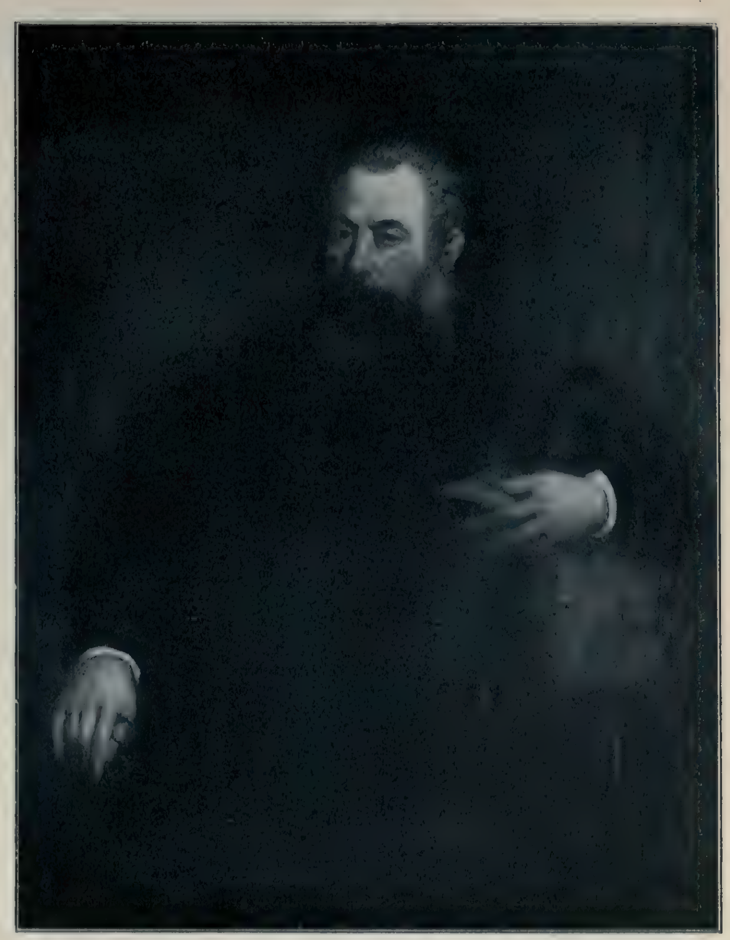
Antonio Anselmi
1550



* Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 1,17, B. 0,97

Bildnis des Prälaten Beccadelli

Portrait of Beccadelli — 1552 — Portrait du prélat Beccadelli



* Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 1,28, B. 0,98

Bildnis eines Mannes (Andreas Vesalius?)

Portrait of a man — Um 1550 — Portrait d'un homme



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 2,42, B. 1,82

Die heilige Margarete

St. Margaret — Um 1550—1552 — Ste.-Marguerite



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 0,68, B. 0,62

Christus erscheint Magdalena (Fragment)

Christ appearing to St. Magdalen (Fragment) — Um 1553 — Le Christ apparaissant à Ste.-Madeleine (Fragment)



* Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 2,23, B. 0,96

Giovanni Francesco Aquaviva, Herzog von Atri

The duke of Atri — 1552 — Le duc d'Atri



München, Alte Pinakothek

Auf Leinwand, H. 1,72, B. 1,32

Maria mit dem Jesuskinde

Madonna with Child

Um 1550—1560

La Vierge avec l'Enfant



* Madrid, Prado-Museum

Danaë
1554

Auf Leinwand, H. 1,28, B. 1,78



*Wien, Hofmuseum

Danaë
Um 1554

Auf Leinwand, H. 1,38, B. 1,52



*Petersburg, Eremitage

Danaë
Um 1554

Auf Leinwand, H. 1,95, B. 1,87



* Medole, S. Maria — Auf Leinwand, H. 2,76, B. 1,98

Christus erscheint seiner Mutter

Christ appearing to his mother — Um 1554 — Le Christ apparaît à sa mère



° Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 3,46, B. 2,40

Der Triumph der Dreifaltigkeit (La gloria)

The Trinity in glory — 1554 — La glorification de la Sainte Trinité



London, Wallace-Museum

Auf Holz, H. 1,76, B. 1,93

Perseus and Andromeda

Perseus and Andromeda

Um 1554—1560

La délivrance d'Andromède



* Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,86, B. 2,07

Venus und Adonis

Venus and Adonis

1554

Vénus et Adonis



* Venedig, Jesuitenkirche — Auf Leinwand, H. 5,50, B. 3,00

Das Martyrium des hl. Laurentius

Martyrdom of St. Lawrence — Um 1555–1560 — Martyre de St.-Laurent



* Venedig, S. Maria della Salute — Auf Leinwand, H. 5,00, B. 2,50

Die Ausgiessung des heiligen Geistes

The descent of the Holy Spirit — Um 1554—1560 — La descente du Saint-Esprit



Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,82, B. 2,01

Diana entdeckt den Fehltritt der Kallisto

Diana discovering the fault of Calisto — 1559 — Diane découvrant la faiblesse de Calisto



* London, Bridgewater-Galerie — Auf Leinwand, H. 1,905, B. 2,071

Diana entdeckt den Fehltritt der Kallisto

Diana discovering the fault of Calisto — 1559 — Diane découvrant la faiblesse de Calisto



* London, Bridgewater-Galerie — Auf Leinwand, H. 1,905, B. 2,07

Diana und Actäon
1559

Diana and Actaeon

Diane et Actéon



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 0,80, B. 1,02

Hieronymus
Um 1558—1559

St. Jerome

St.-Jérôme



° Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 1,02, B. 0,86

Lavinia als Neuvermählte

Lavinia as bride

1555

Lavinie en jeune mariée



Venedig, Palazzo Reale (Bibliothek)

Die Weisheit (Deckengemälde)

Wisdom (Ceiling) — Um 1559 — La sagesse (Plafond)



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,37, B. 1,75

Die Grablegung Christi

The entombment — 1559 — La mise au tombeau



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 1,16

Die Grablegung Christi

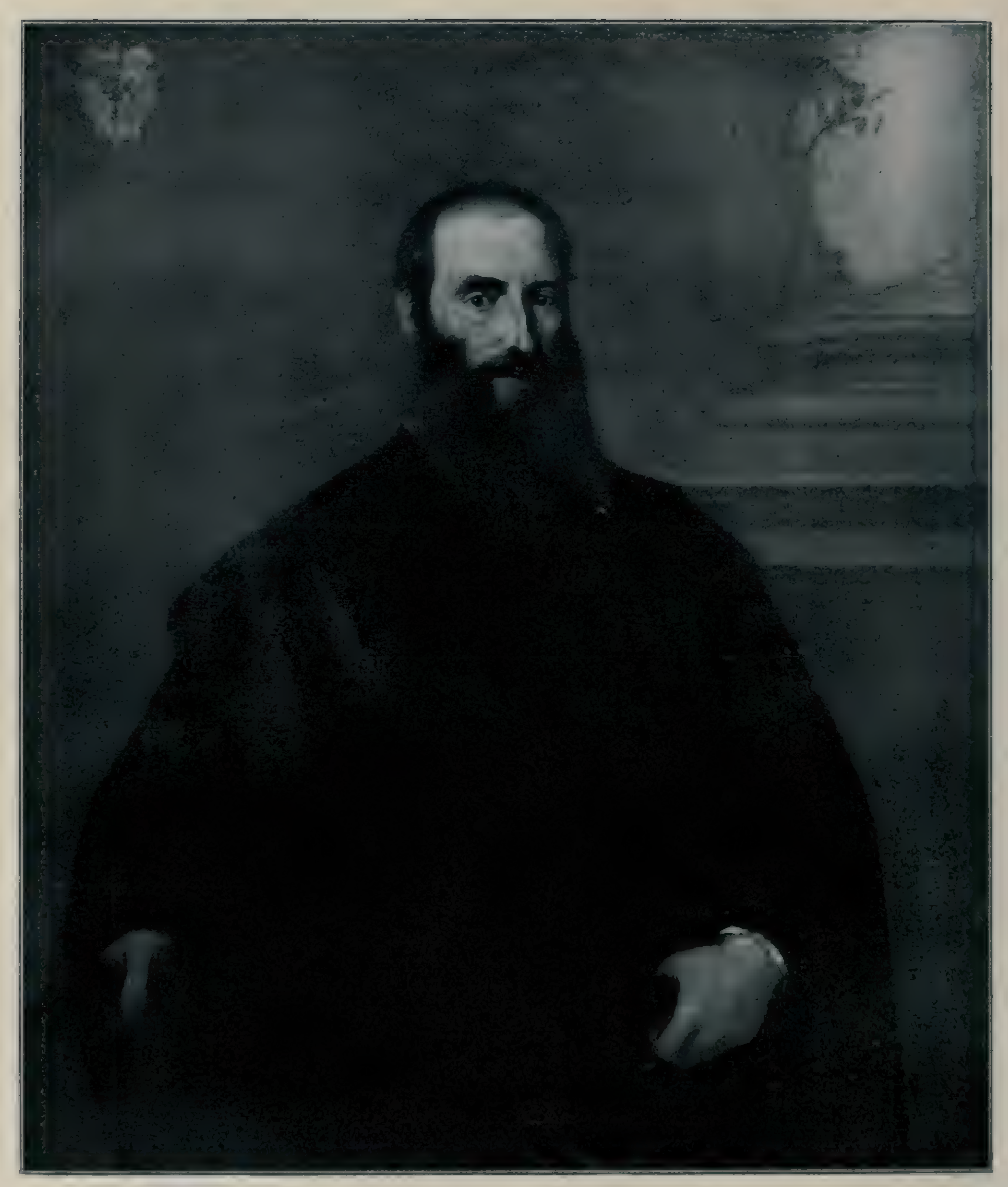
The entombment — Um 1559 — La mise au tombeau



* London, Sir Charles J. Robinson

Die Grablegung Christi

The entombment — Um 1559 — La mise au tombeau



* London, Julius Wernher

Giacomo Doria
Um 1560



*Alwick Castle, Herzog von Northumberland

Auf Leinwand, H. ca. 2,00, B. ca. 2,55

Die Familie Cornaro

Um 1560

The Cornaro family

La famille Cornaro



* Paris, Louvre

Auf Leinwand H. 1,96, B. 3,85

Jupiter und Antiope
Um 1560

Jupiter and Antiope

Jupiter et Antiope



[3] Paris, Louvre

Jupiter und Antiope
(Ausschnitt)

Jupiter and Antiope
(Detail)

Jupiter et Antiope
(Détail)



* Maniago, Casa Maniago — Auf Leinwand, H. 1,20, B. 1,00

Emilia di Spilimbergo
Um 1560



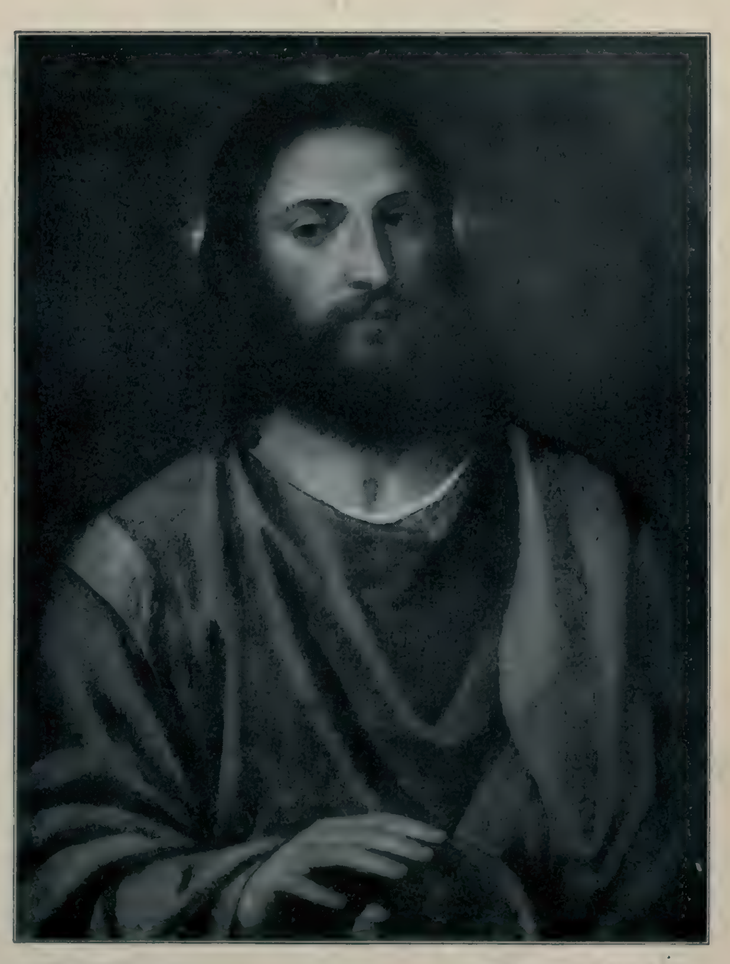
*Maniago, Casa Maniago | Auf Leinwand, H. 1,20, B. 1,00

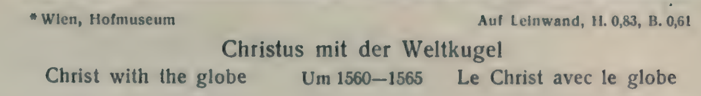
Irene di Spilimbergo
Um 1560

*Petersburg. Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,965, B. 0,805

Der Erlöser

Christ blessing — Um 1560—1565 — Le Christ bénissant





*Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 0,83, B. 0,61

Christus mit der Weltkugel

Christ with the globe — Um 1560—1565 — Le Christ avec le globe



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 1,16

Christus und Simon von Kyrene

Christ and Simon of Cyrene — Um 1560 — Le Christ et Simon le Cyrénéen



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 0,67, B. 0,77

Christus und Simon von Kyrene

Christ and Simon of Cyrene — Um 1560 — Le Christ et Simon le Cyrénéen



*Boston, Mrs. Gardner-Museum — Auf Leinwand, H. 1,76, B. 2,04

Der Raub der Europa
Um 1559—1562

The rape of Europe — L'enlèvement d'Europe



Venedig, S. Salvatore — Auf Leinwand, H. 2,00, B. 2,00

Die Verklärung Christi
Um 1560—1565

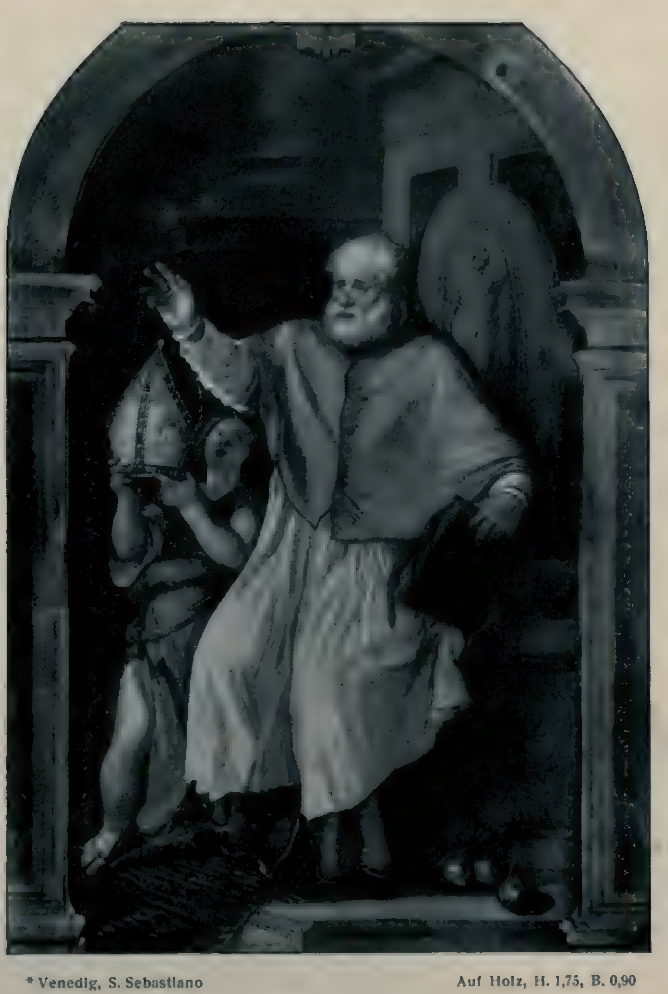
The transfiguration — La transfiguration



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwnad, H. 1,38, B. 1,16

Bildnis eines Mannes

Portrait of a man — 1561 — Portrait d'un homme



* Venedig, S. Sebastiano — Auf Holz, H. 1,75, B. 0,90

Der hl. Nikolaus

St. Nicholas of Bari — 1563 — St.-Nicolas



*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 1,03, B. 0,865

Lavinia als Frau

Lavinia as a married woman — Um 1565 — Lavinie en femme mariée



Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,17, B. 0,92

Tizians Tochter Lavinia

Lavinia, daughter of Titian — Um 1570 — Lavinie, fille de l'artiste

*Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,95, B. 0,79

Ecce homo
Um 1565–1570



Rom, Galerie Borghese — Auf Leinwand, H. 0,97, B. 0,78

Der heilige Dominikus
St. Dominic — Um 1565 — St.-Dominique



Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand

St. Sebastian

St. Sebastian

Um 1565

St.-Sébastien



* Escorial, Refectorium

Das Abendmahl
1564

The last Supper

La Sainte Cène



Mailand, Brera — Auf Leinwand, H. 1,70, B. 2,16

Das Abendmahl

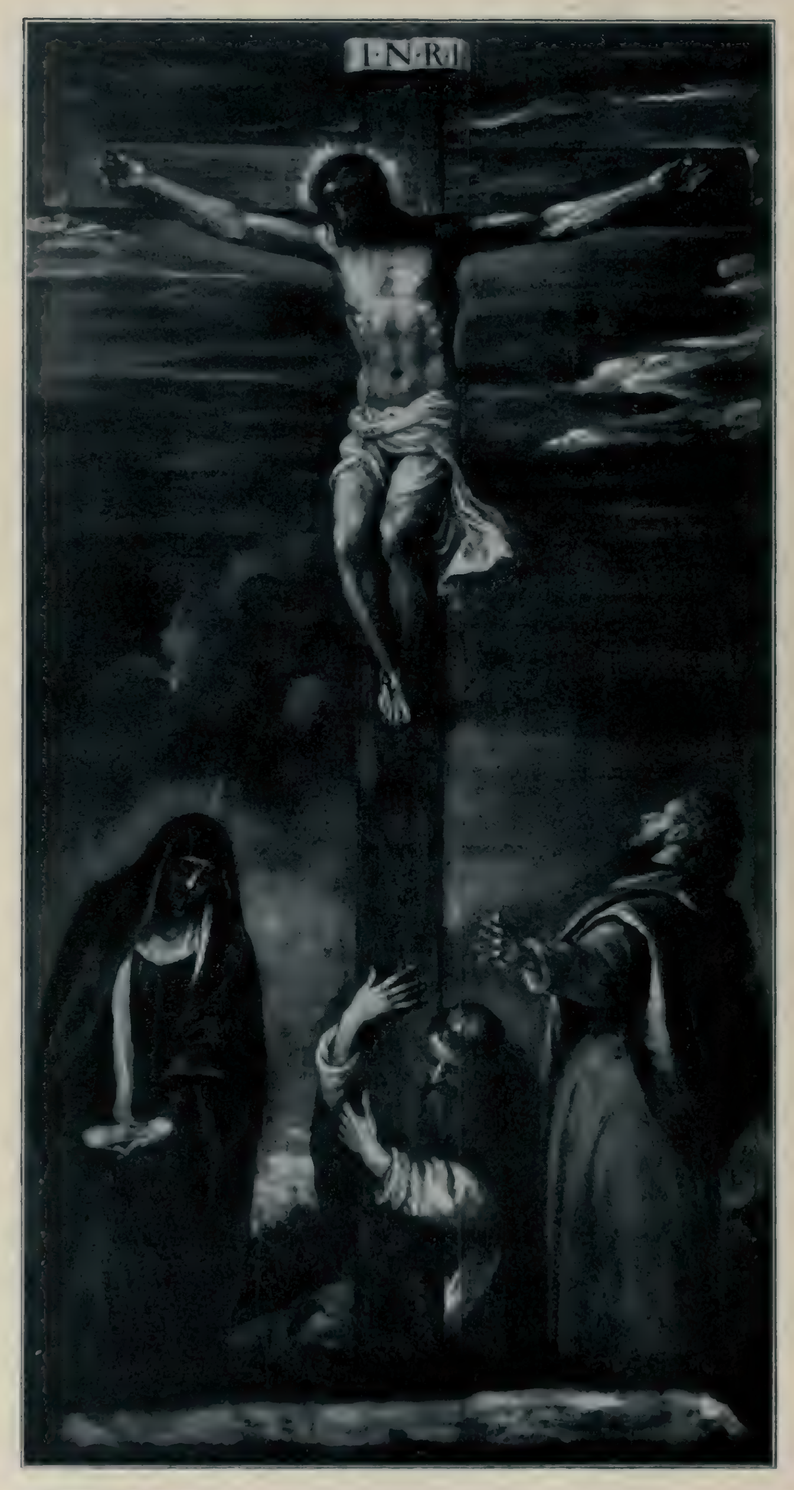
Alte Kopie des Gemäldes auf S. 174 im unverstümmelten Zustand

The last Supper

Old copy of the picture p. 174 in its original state

La Sainte Cène

Ancienne copie du tableau p. 174 dans son état original



* Ancona, Pinakothek

Christus am Kreuz

Christ on the cross — Um 1561 — Le Christ en croix



Venedig, S. Salvatore

Auf Leinwand, H. 4,00, B. 2,00

Mariä Verkündigung
Um 1560–1565

The annunciation

L'annonciation



Neapel, Museo nazionale

Auf Leinwand, H. 1,28, B. 1,02

Die büssende Magdalena

St. Magdalen

Um 1565—1567

Ste.-Madeleine



Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 1,19, B. 0,98

Die büssende Magdalena

St. Magdalen

Um 1565

Ste.-Madeleine



Rom, Galerie Borghese

Auf Leinwand, H. 1,18, B. 1,85

Die Erziehung des Amor

Um 1565—1568

The education of Cupid

L'éducation de l'Amour



Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 1,54, B. 1,87

Nymphe und Schäfer

Um 1566—1570

Nymph and shepherd

Nymphe et berger



* Venedig, Dogenpalast

Der Doge Grimani vor dem Glauben knieend

The doge Grimani before faith 1555—1566 Le doge Grimani adorant la foi



* Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 2,40, B. 1,86

Der Sündenfall

Um 1565—1570

The fall of man

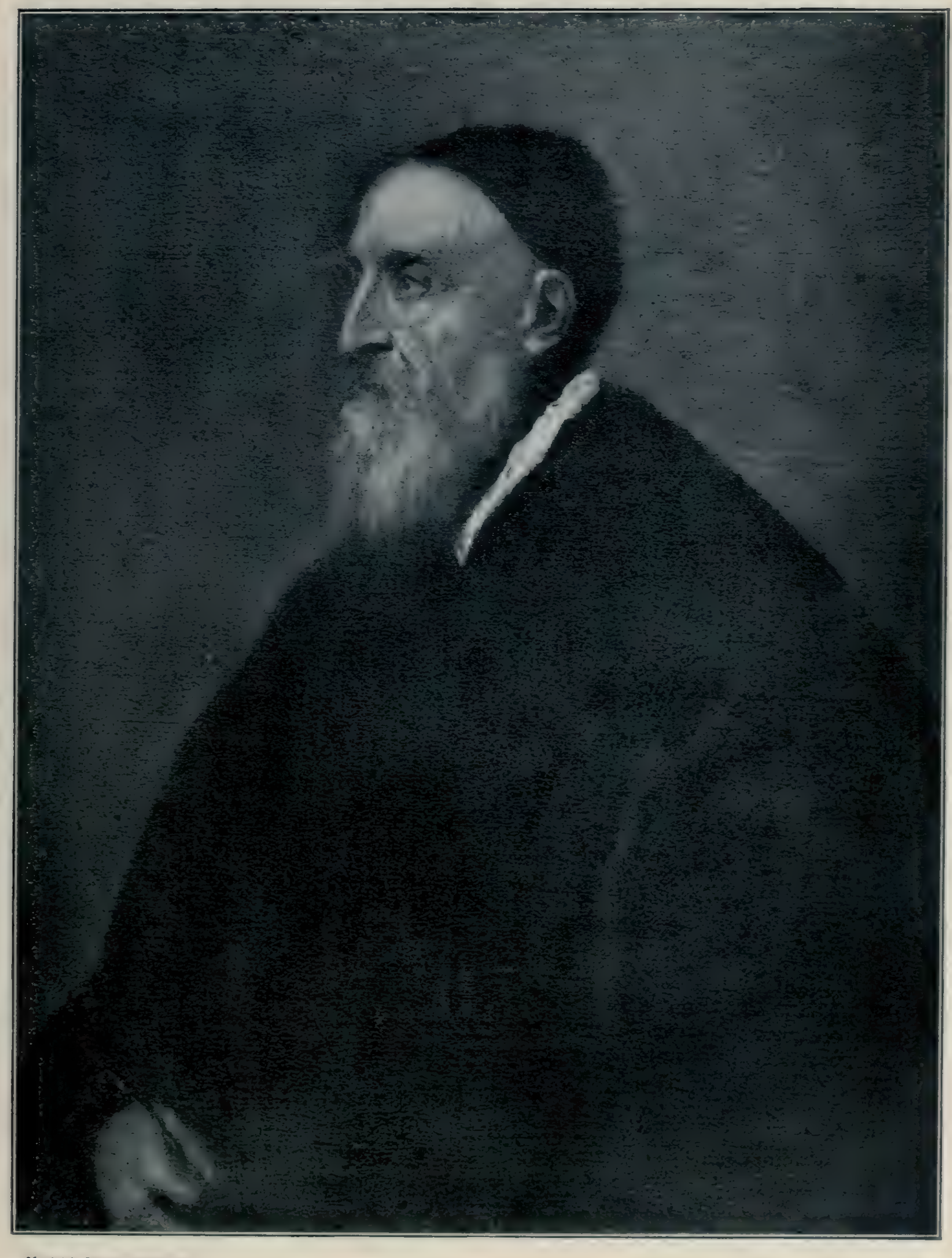
Le péché originel



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,25, B. 0,95

Jacopo de Strada

1568



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 0,86, B. 0,65

Portrait of Titian

Selbstbildnis
Um 1565—1570

Portrait de l'artiste



München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 2,80, B. 1,81

Dornenkrönung Christi

Christ crowned with thorns — Um 1570—1571 — Le couronnement d'épines



* London, Mrs. Mond

Auf Leinwand, H. 0,74, B. 0,62

Maria mit dem Kinde

Madonna with Child

Um 1570—1576

La Vierge avec l'Enfant



* Madrid, Prado-Museum Auf Leinwand, H. 1,68, B. 1,68

Spanien kommt der Religion zu Hilfe

Religion succoured by Spain Um 1566—1575 La Religion secourue par l'Espagne



* Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 3,35, B. 2,74

Philipp II. und sein Sohn Ferdinand

Philip II offering infant Don Fernando to Victory

Um 1571—1575

Philippe II offrant son fils l'infant Ferdinand à la Victoire



* Venedig, Akademie — Auf Leinwand, H. 3,50, B. 3,95

Pietà
1573—1576

ANHANG

ZWEIFELHAFTE, UNECHTE UND WERKSTATTBILDER



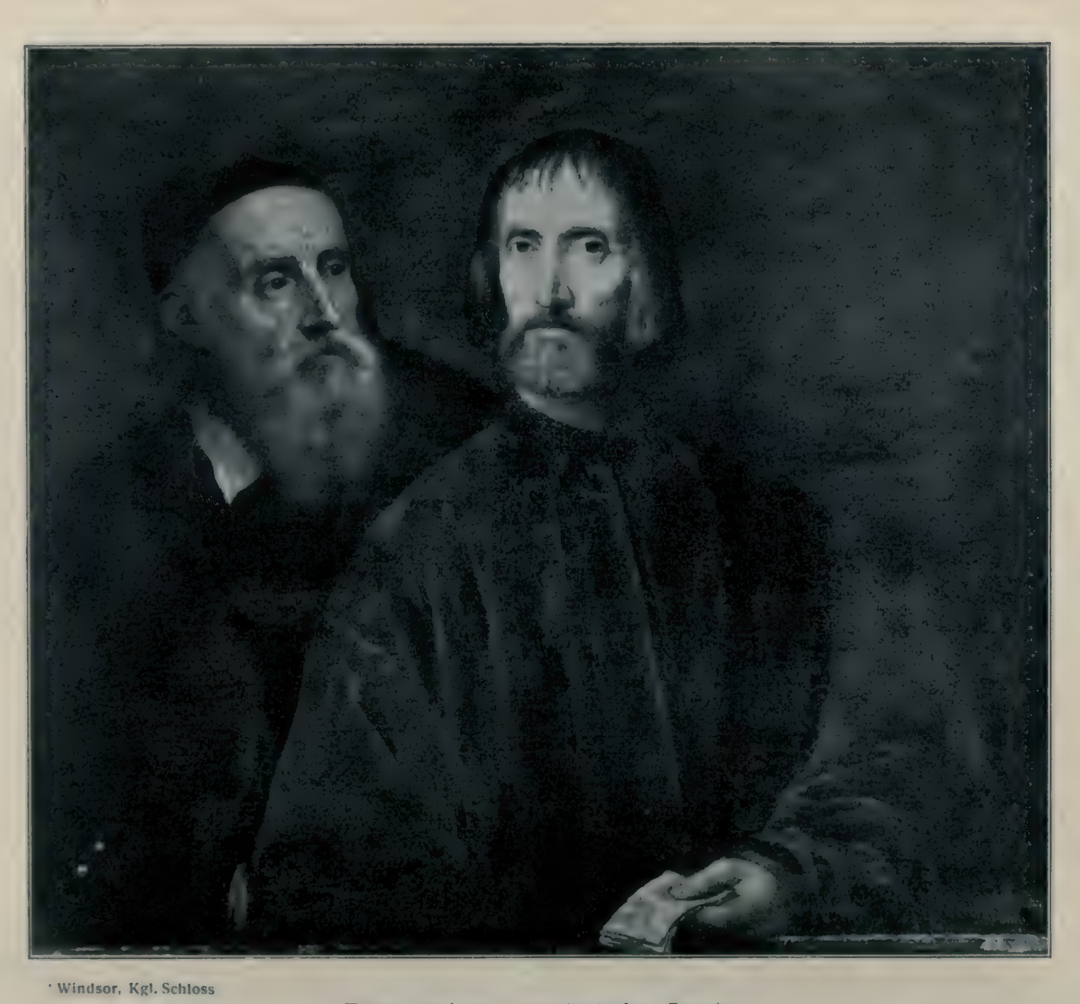
*Pieve di Cadore, Kirche

Die Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Andreas und Tizian von Oderzo

The Madonna with Child and the saints
Andrew and Titian of Oderzo

Um 1565

La Vierge avec l'Enfant et les saints
André et Titien d'Oderzo

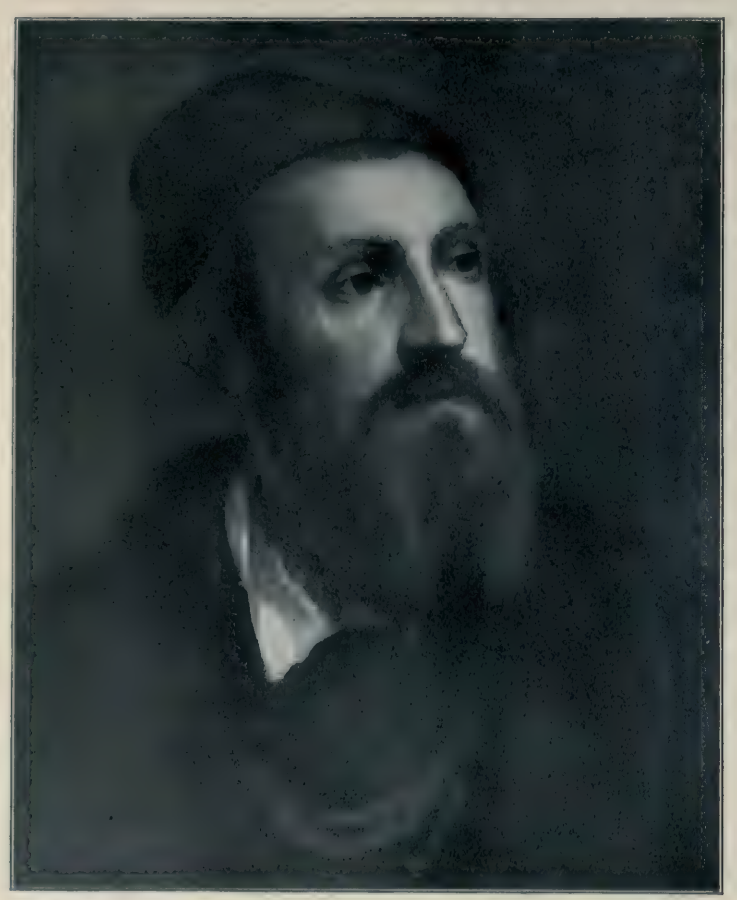


Windsor, Kgl. Schloss

Tizian und ein venezianischer Senator

Titian and a Venetian senator

Le Titien et un sénateur vénitien

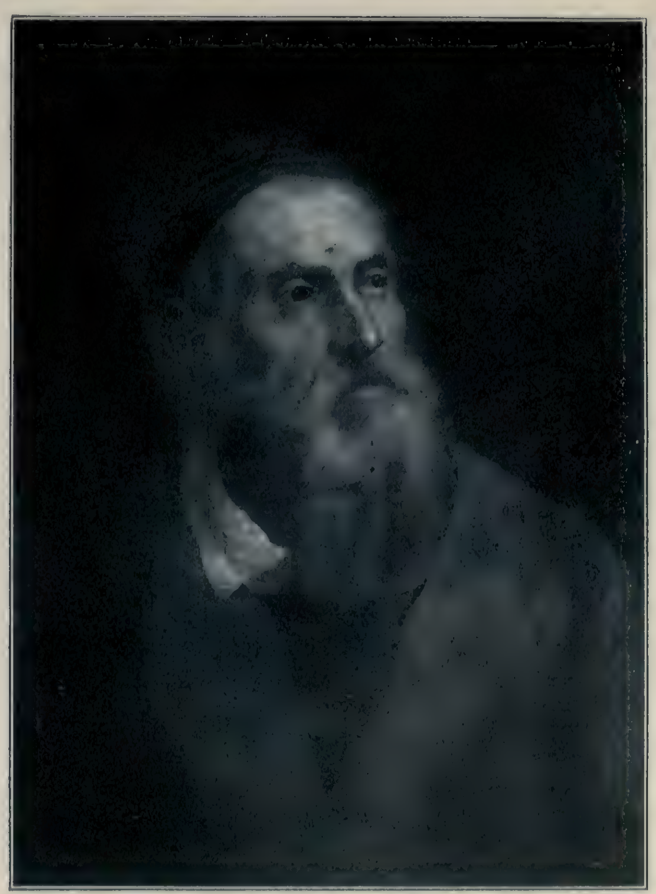


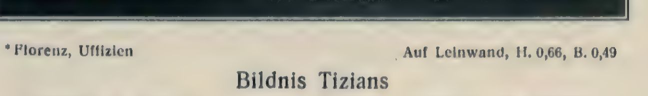


* Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,42

Bildnis Tizians

Portrait of Titian — Portrait de l'artiste





* Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 0,66, B. 0,49

Bildnis Tizians

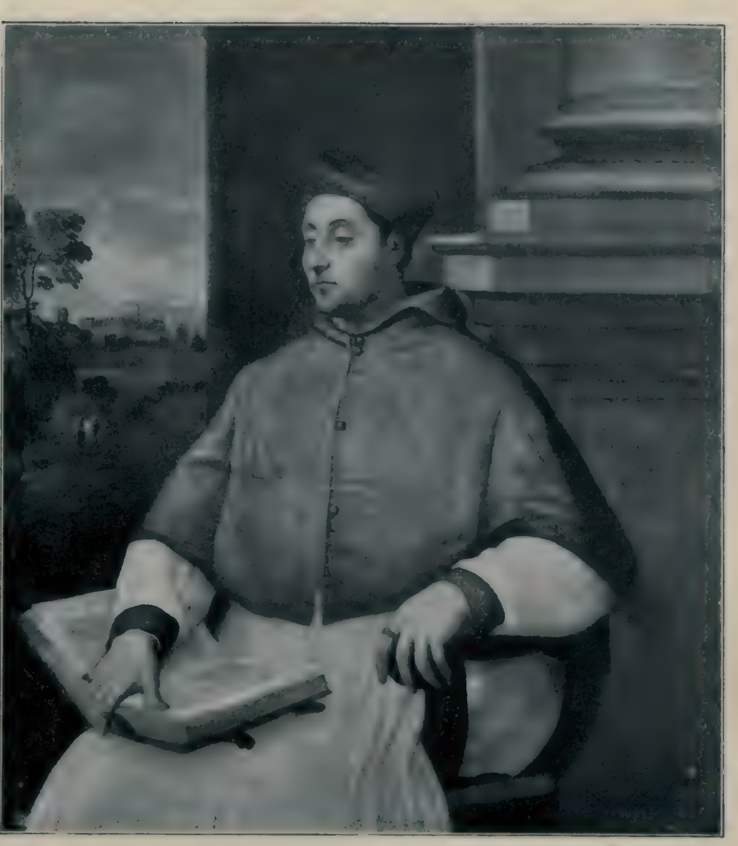
Portrait of Titian — Portrait de l'artiste



* Rom, Galerie Doria — Auf Leinwand, H. 1,20, B. 1,01

Bildnis eines Mannes (Jansenius genannt)

Portrait of a man — Portrait d'un homme



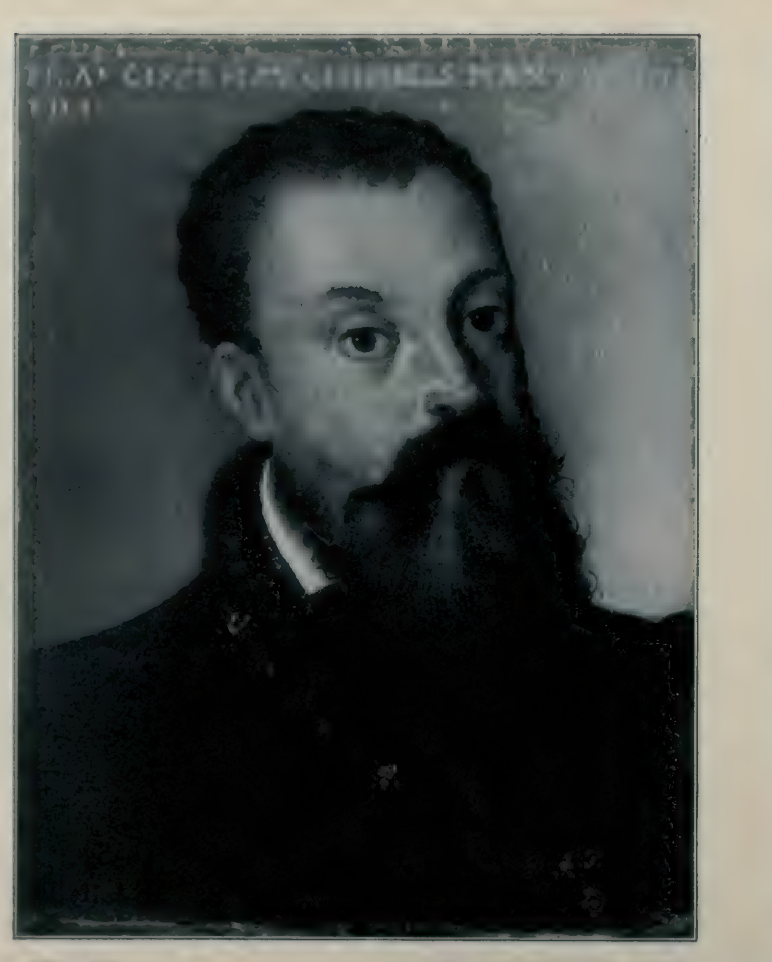
* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,30, B. 1,15

Kardinal Antonio Pallavicini



Schloss Sanssouci bei Potsdam

Kardinal Antonio Pallavicini



* Wien, Hofmuseum — Papier auf Holz, H. 0,133, B. 0,102

Federigo II. von Mantua

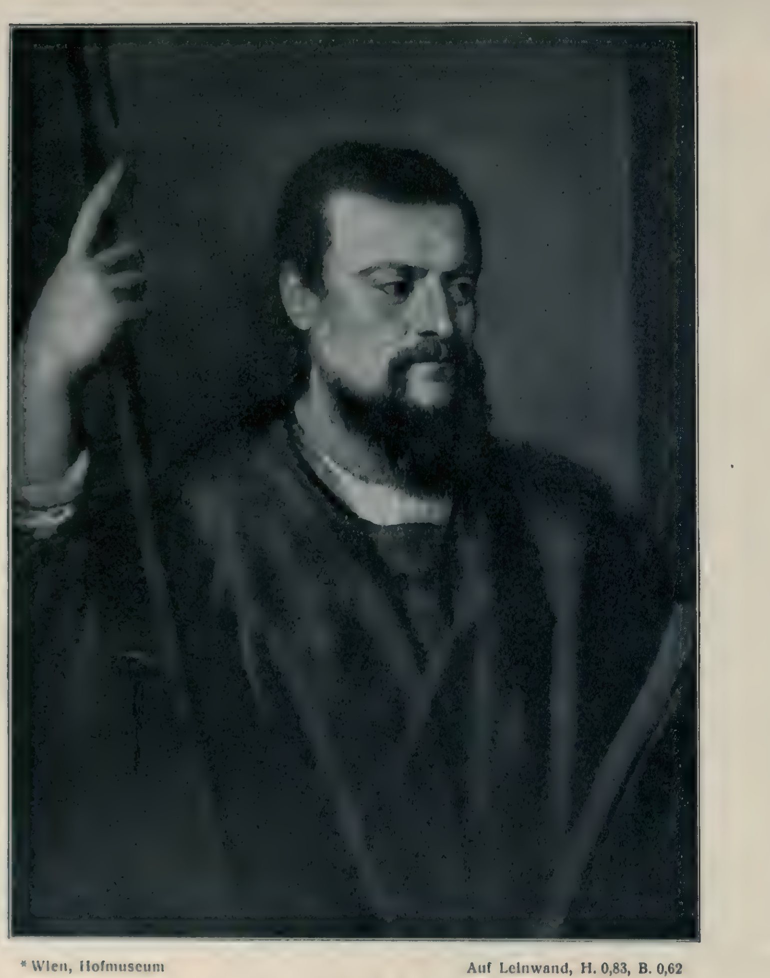
Alte Kopie nach dem 1530 gemalten, verschollenen Original



* Wien, Hofmuseum — Papier auf Holz, H. 0,13, B. 0,098

Alfons d'Avalos

Alte Kopie nach dem zwischen 1530—1532 gemalten, verschollenen Original



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 0,83, B. 0,62

St. Jacobus der Aeltere

St. Jacob the elder — St.-Jacques majeur



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 0,89, B. 0,68

Bildnis eines jungen Geistlichen

Portrait of a young ecclesiastic — Portrait d'un jeune clerc



*Florenz, Galerie Pitti — Auf Holz, H. 0,93, B. 1,12

Anbetung der Hirten

The adoration of the shepherds — Um 1565 — L'adoration des bergers



* Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 0,95, B. 1,27

Allegorie
Um 1533—1535

Allegory

Allégorie



* Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 0,95, B. 1,27

Allegorie
Um 1533—1535

Allegory

Allégorie

* Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 0,63, B. 0,57

Mater dolorosa



Paris, Louvre — Auf Holz, Durchmesser 1,17

Christus zwischen Kriegsknecht und Henker

Christ between a soldier and an executioner

Le Christ conduit au supplice



*London, William J. Farrer

Anbetung der Hirten

The adoration of the shepherds — L'adoration des bergers



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,87, B. 0,76

Maria mit dem Kinde

Madonna with Child — La Vierge avec l'Enfant



* Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 0,92, B. 1,29

Die Verlobung der heiligen Katharina mit dem Jesuskinde

The Madonna and Child with St. Catherine and St. John — Mariage de Ste.-Catherine



Wien, Galerie Liechtenstein — Auf Leinwand, H. 0,65, B. 0,92

Maria mit dem Kinde und den Heiligen Johannes und Katharina

The Madonna with Child, St. John and St. Catherine — La Vierge avec l'Enfant, St.-Jean et Ste.-Catherine



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,57, B. 1,60

Maria mit dem Kinde, der heiligen Agnes und Johannes

Madonna with the Child, St. Agnes and St. John

La Vierge avec l'Enfant, Ste.-Agnèse et St.-Jean



* Glasgow, Corporation Art Gallery

Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Hieronymus und Dorothea

The Virgin with Child, St. Jerome and Dorothy — La Vierge avec l'Enfant, St.-Jérôme et Ste.-Dorothée



*Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 0,83

Madonna mit dem Kinde und Magdalena

The Madonna with Child and St. Magdalen

La Vierge avec l'Enfant et Ste.-Madeleine



*Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,87

Fabrizio Salvaresio



*Rom, Pinakothek im Vatikan — Auf Leinwand, H. 1,05, B. 0,89

Doge Niccolò Marcello



*Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 0,96, B. 0,57

Giovanni de' Medici (delle bande nere)



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 0,83, B. 0,67

Bildnis des Admirals Giovanni Moro

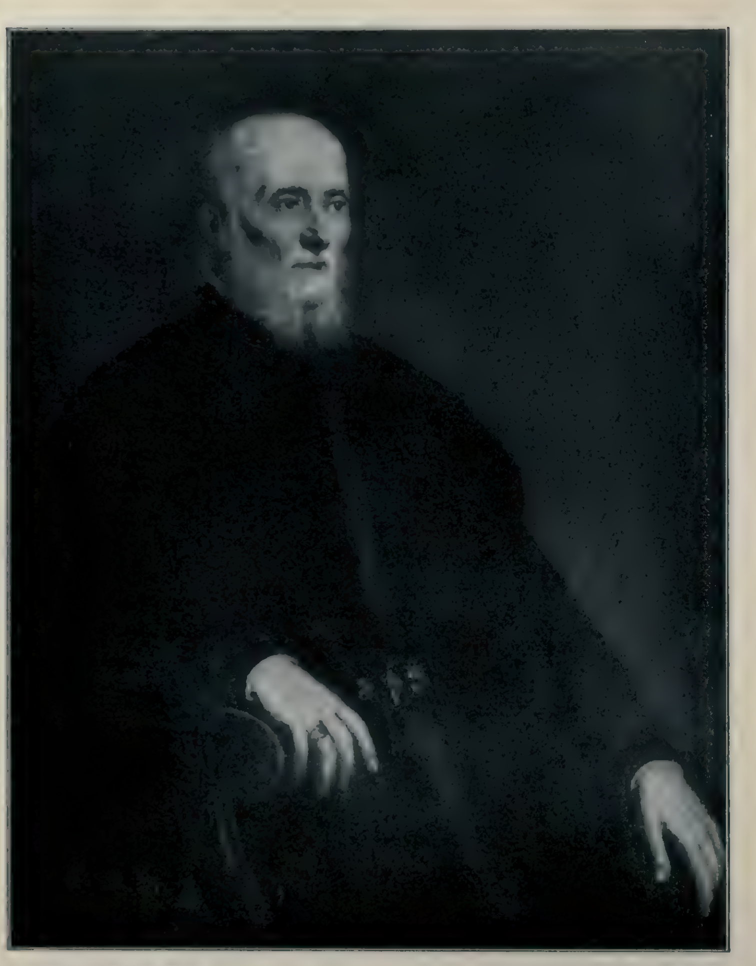
The admiral Giovanni Moro — L'amiral Giovanni Moro



*Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut — Auf Holz, H. 0,19, B. 0,157

Bildnis eines jungen Mannes

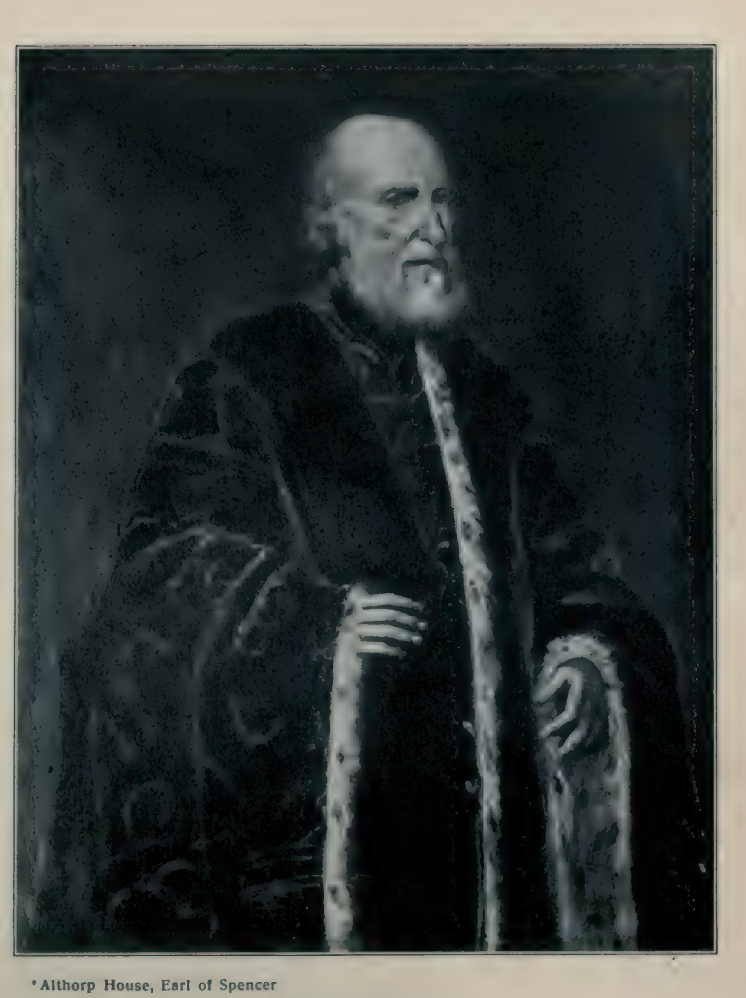
Portrait of a young man — Portrait d'un jeune homme



*Florenz, Galerie Pitti

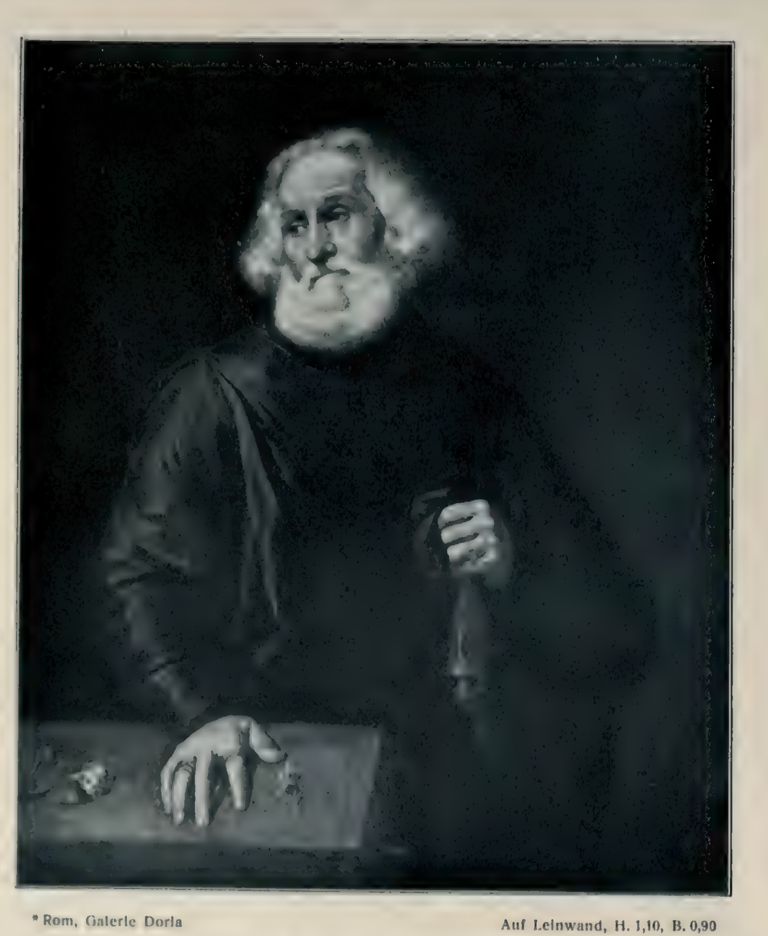
Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,85

Luigi Cornaro



*Althorp House, Earl of Spencer

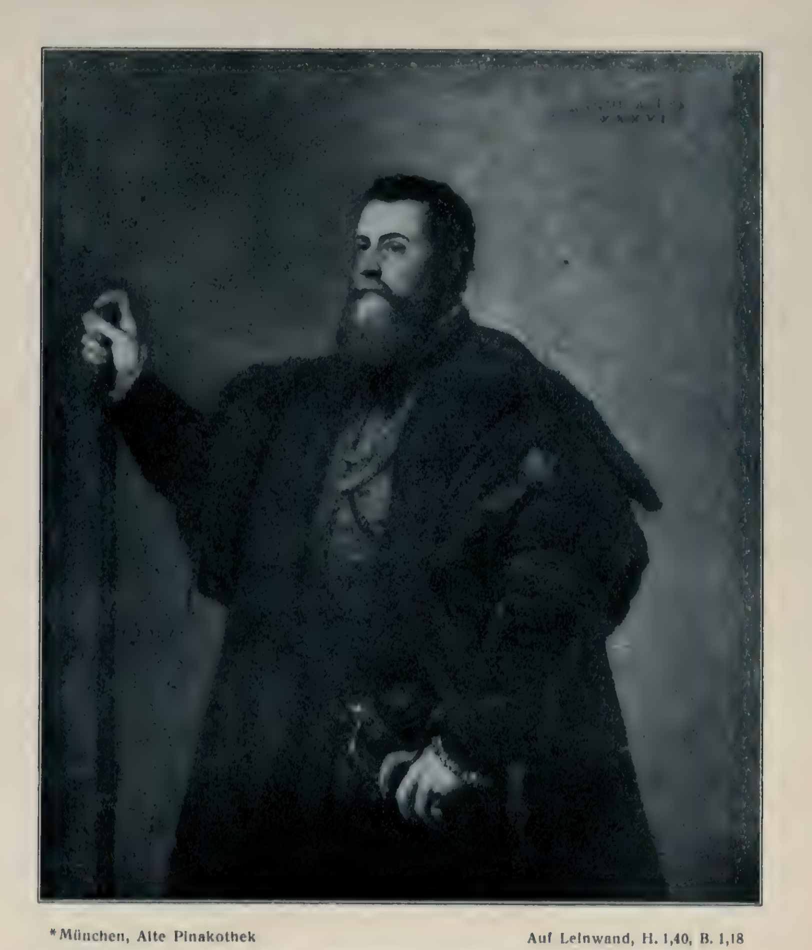
Sogen. Cornaro



*Rom, Galerie Doria — Auf Leinwand, H. 1,10, B. 0,90

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old man — Portrait d'un vieillard



*München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 1,40, B. 1,18

Bildnis eines venezianischen Nobile

Portrait of a Venetian nobleman — Portrait d'un noble Vénitien



* Venedig, Akademie — Auf Leinwand, H. 1,03, B. 0,89

Bildnis des Jacopo Soranzo

Portrait of Jacopo Soranzo — Portrait de Jacques Soranzo



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 1,04, B. 0,87

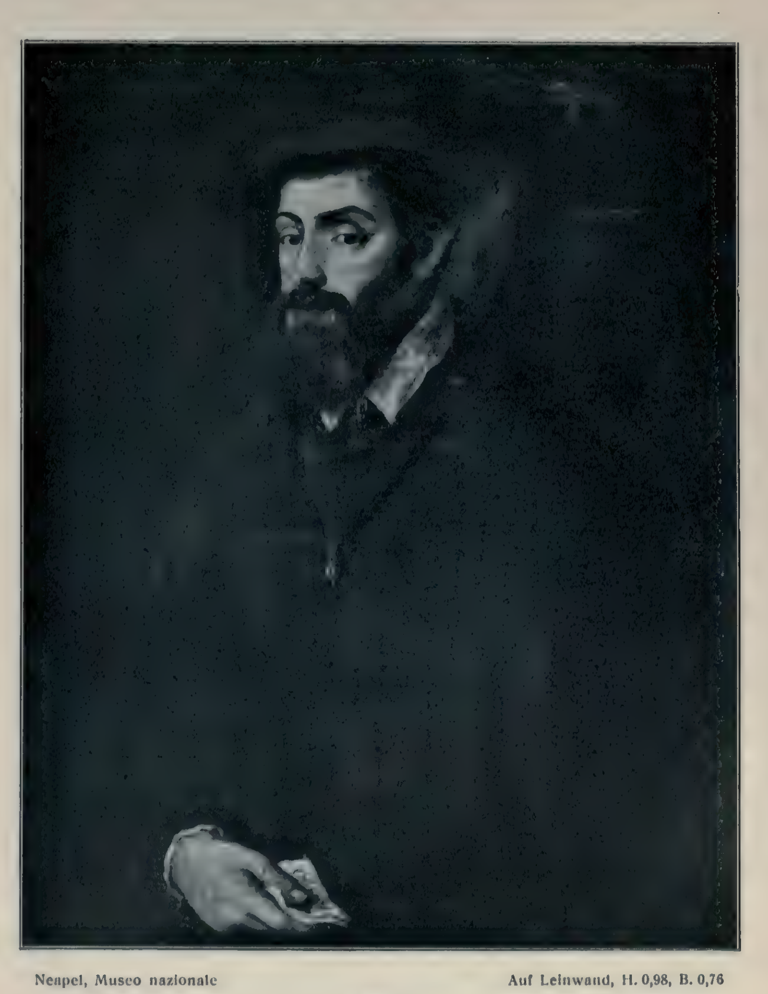
Bildnis einer Dame in Trauer

A lady dressed in mourning — Portrait d'une dame en habit de deuil



*Rom, Galerie S. Luca — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,80

Vanitas



Neapel, Museo nazionale — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 0,76

Karl V.

Charles V — Charles-Quint



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,50

Bildnis einer Dame

Portrait of a lady — Portrait d'une dame



* Paris, Leopold Goldschmidt

Isabella d'Este

*Turin, Pinakothek

Auf Holz, H. 0,55, B. 0,47

Der heilige Hieronymus

St. Jerome

St.-Jérôme



*Ragusa, S. Domenico

Magdalena mit dem heiligen Blasius, dem jungen Tobias mit dem Engel und dem Stifter

St. Magdalen with St. Blaise, the young Toby with the angel and the donor

Ste.-Madeleine avec St.-Blaise, le jeune Tobie avec l'ange et le donateur



München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,73, B. 0,92

Maria mit dem Kinde, St. Johannes und einem Stifter

Madonna and Child with St. John and a donor — La Vierge avec l'Enfant, St.-Jean et un donateur



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 1,18, B. 1,61

Heilige Familie mit Stifterfamilie

The holy family with a family as donors

La sainte famille et une famille de donateurs



Rom, früher Galerie Sciarra

Bildnis dreier Männer und eines Kindes

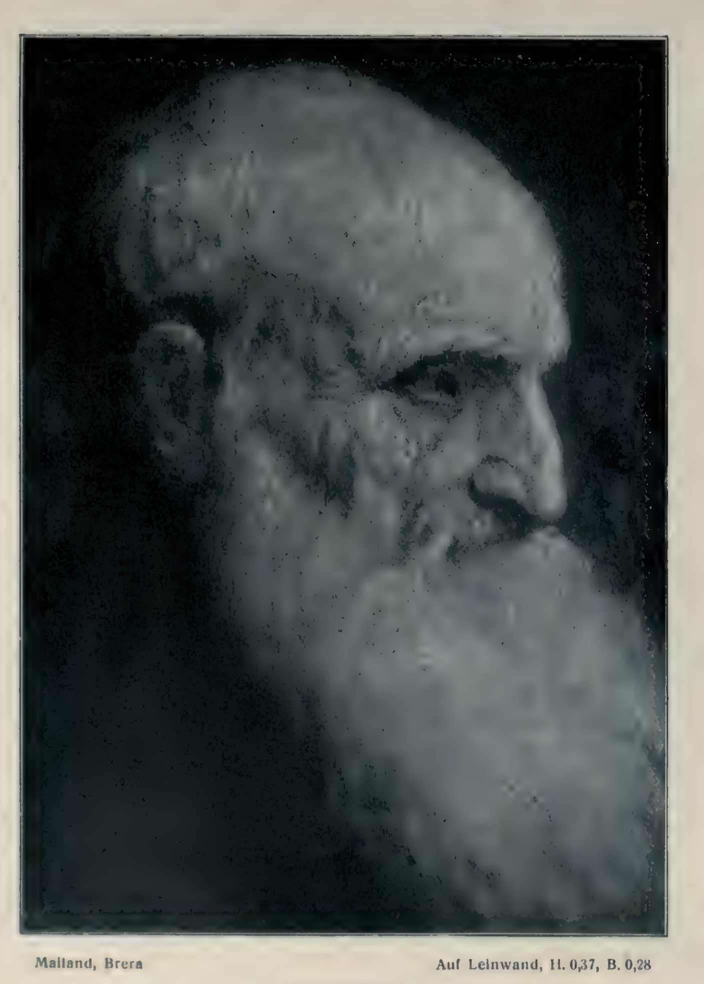
Three men and a child — Portraits de trois hommes et d'un enfant



*Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 1,18, B. 0,98

Bildnis eines Mannes

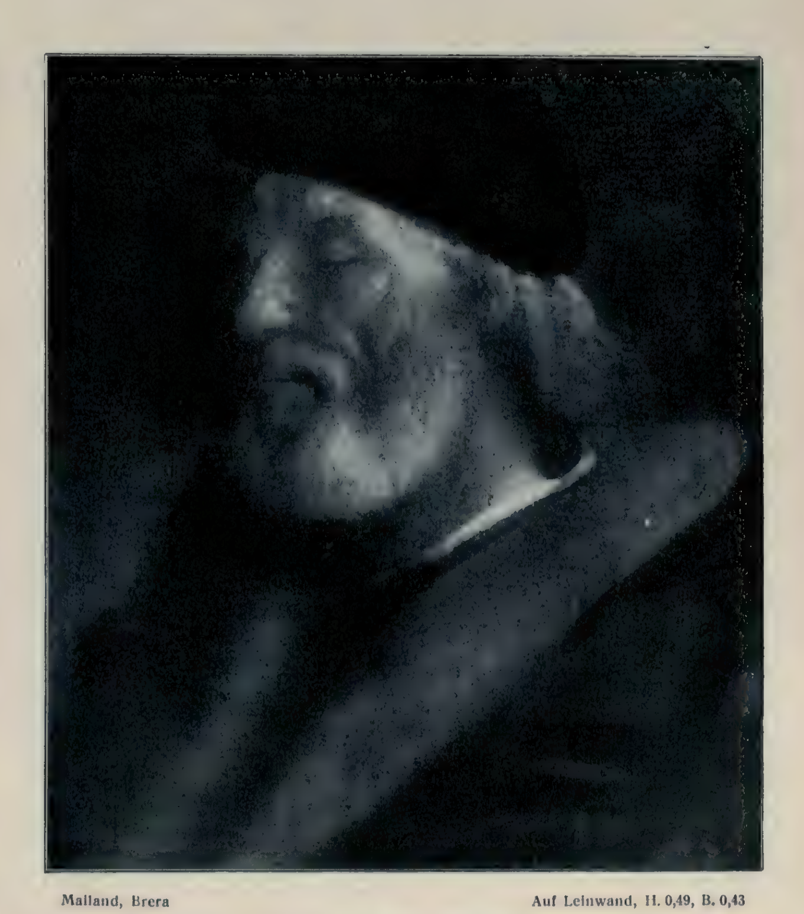
Portrait of a man — Portrait d'un homme



Mailand, Brera — Auf Leinwand, H. 0,37, B. 0,28

Studienkopf

Study-head — Tête d'étude



Mailand, Brera — Auf Leinwand, H. 0,49, B. 0,43

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Portrait d'un vieillard



* London, Herzog von Westminster

Die Ehebrecherin vor Christus

The adulteress before Christ

La femme adultère devant le Christ



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,06, B. 1,37

Die Ehebrecherin vor Christus

The adulteress before Christ — La femme adultère devant le Christ



' Budapest, Georg vom Rath — Auf Leinwand, H. 0,54, B. 0,61

Die Ehebrecherin vor Christus

The adulteress before Christ — La femme adultère devant le Christ



Rom, Palazzo Colonna — Auf Leinwand, H. 1,15, B. 0,88

Bildnis eines Franziskanermönchs (Onufrius Panvinus genannt)

Portrait of a Franciscan — Portrait d'un Franciscain





Venedig, Oratorio de' Crociferi

Assunta



* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 0,81, B. 1,08

Heilige Familie

The holy family

La sainte famille



* London, G. Lindsay Holford

Heilige Familie

The holy family

La sainte famille



Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,17, B. 1,50

Das Konzil von Trient

The Council of Trient — Le Concille de Trente



London, Buckinghampalast

Landschaft mit Schafherde

A landscape with a flock of sheep

Paysage avec un troupeau de moutons

Erläuterungen

(Die Sterne neben dem Aufbewahrungsort der Gemälde verweisen auf diese Erläuterungen. — Wo im folgenden kurzweg Crowe und Cavalcaselle oder Gronau zitiert sind, ist gemeint: Crowe und Cavalcaselle, Tizian, Leben und Werke (Deutsche Ausgabe von Max Jordan, 2 Bände, Leipzig 1877) und Titian by Georg Gronau (London 1904). Dieses Buch erschien zuerst in deutscher Sprache (Berlin 1900). Die englische Ausgabe ist vielfach umgearbeitet, mit Illustrationen versehen und durch ein kritisches Verzeichnis der Werke Tizians bereichert. Der vorliegenden dritten Auflage des Tizian-Bandes der „Klassiker der Kunst" sind nicht nur die Resultate von Gronaus Monographie und die neueren Veröffentlichungen ihres Autors zugute gekommen, sondern dessen sachkundigem Rat und seinen Anregungen ist es zu danken, daß unser Band in dieser neuen Form vielfach bereichert und berichtigt erscheinen kann. Dafür sind ihm der Verlag und der Verfasser der Einleitung herzlichst verpflichtet.)

S. IX. Das Geburtsjahr Tizians hat neuerdings eine Kontroverse hervorgerufen, zu der Herbert Cook in einem Aufsatz in „The Nineteenth Century" Nr. 299, Januar 1902 („Did Titian live to be Ninety-nine Years old?") den Anstoß gegeben hat. Nach Prüfung der meisten vorhandenen Angaben mißt er denen des Lodovico Dolce (im Traktat über die Malerei) und Vasaris, die auf die Jahre 1489 oder 1490 hinauskommen, eine größere Glaubwürdigkeit bei als der eignen Angabe Tizians in einem Briefe an König Philipp II. vom Jahre 1571, in dem er sich als fünfundneunzigjährig bezeichnet, wonach er 1476 oder 1477 geboren wäre, was auch mit den Angaben späterer Schriftsteller übereinstimmt. Cook ist der Meinung, daß Tizian sein Alter absichtlich übertrieben habe, um den König mitleidig zu stimmen. Gegen diese Ausführungen Cooks hat sich G. Gronau im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV (S. 457—462) in einem „Tizians Geburtsjahr" betitelten Aufsatz gewendet, worin er die eigne Angabe Tizians als richtig verteidigt. Cook ließ darauf eine Replik an derselben Stelle (XXV, S. 98—100) folgen. In der Vorrede zu der englischen Ausgabe seines Tizian hält Gronau an seiner Ansicht gegen Cook fest, bemerkt aber im Text (S. 2), daß bei der Unsicherheit der Angaben die Zeit zwischen 1476—1482 in Betracht komme.

S. 2. Jacopo Pesaro, der Titularbischof von Paphos, war vom Papste Alexander VI. zum Befehlshaber der venezianischen Flotte im Kriege gegen die Türken ernannt worden und hatte zur Erinnerung daran dieses Bild von Tizian malen lassen. Die Dominikanerkutte, die Pesaro trägt, erinnert an seinen geistlichen Stand. Das Banner in seiner Hand trägt das Wappen der Borgia. Das Bild befand sich noch im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts in Venedig, wo es van Dyck sah. Eine flüchtige Zeichnung danach befindet sich in seinem Skizzenbuch. (Vgl. Lionel Cust, A description of the sketch-book of Sir Anthony van Dyck, London 1904, Plate VII.) Später kam es in die Sammlung König Karls I. von England. In das Antwerpener Museum ist es 1823 durch König Wilhelm I. der Niederlande gekommen.

S. 3. Den Beinamen „Zigeuner-Madonna" hat das Bild von der dunkeln Gesichtsfarbe der Maria erhalten. Es zeigt, besonders in der Landschaft, deutlich den Einfluß Giorgiones. In der Galerie zu Rovigo befindet sich eine alte Kopie mit der Aufschrift „Titianus".

S. 4. Für die Kirche Santo Spirito in Isola gemalt, wohin es bald nach 1504 gestiftet worden war; wie die vier vor dem Schutzpatron der Republik versammelten Heiligen andeuten, zum Dank für das Erlöschen einer Pestepidemie. Im 17. Jahrhundert kam es an seinen jetzigen Aufbewahrungsort.

S. 6 links. Die Bezeichnung des männlichen Bildes als Ariosto ist unbegründet, da es mit den authentischen Bildern des Dichters nicht übereinstimmt. Das Bild befand sich bis

Anfang 1904 im Besitz des Earl of Darnley in Cobham Hall, von dem es die National Gallery in London für 613000 M. erworben hat. — S. 6 rechts. Das weibliche Bildnis, auch unter dem Namen „La Schiavona“ (Die Slavonierin) bekannt, soll nach Herbert Cook (Giorgione S. 74 ff.) die frühere Königin von Cypern, Katharina Cornaro, in ihren letzten Lebensjahren darstellen, deren Züge uns durch Gentile Bellini und eine Büste überliefert sind. An der Steinbrüstung des männlichen Bildnisses befindet sich die Inschrift: TITIANVS TV. Gronau sieht keinen Grund zur Bezweiflung der Inschrift. Auf der Brüstung des weiblichen Bildnisses stehen die Buchstaben T V, die wohl nicht anders als Titianus Vecellius zu deuten sind. Herbert Cook schreibt übrigens beide Bilder dem Giorgione zu.

S. 8. Das Wiener Bild ist eine nur wenig veränderte Wiederholung des Bildes S. 7, die aber wohl in Tizians Werkstatt entstanden ist.

S. 9 u. 10. Dieses Bild ist 1654 von dem Kardinal Leopold von Medici in Venedig gekauft worden und hat seitdem für ein Werk Giorgiones gegolten, bis es von Morelli, dem Berenson, Gronau u. a. gefolgt sind, für ein Jugendwerk Tizians erklärt wurde. Der „Cicerone“, Crowe und Cavalcaselle und H. Cook haben dagegen an der Autorschaft Giorgiones festgehalten. Oben ist ein anderthalb Hand breites Stück Leinwand angesetzt. Nach neueren Untersuchungen ist auch das Stück der Leinwand, auf dem sich die Figur des Jünglings links befindet, erst nachträglich angesetzt worden. Nach Gronau scheint dagegen diese Figur älteren Datums zu sein als das übrige Gemälde und kann wohl von Giorgione gemalt sein. Wenn diese Ansicht richtig ist, würde das Bild zu denen gehören, die Giorgione bei seinem Tode unvollendet hinterlassen hat.

S. 13 u. 14. Die „Scuola del Santo“ in Padua, das Haus der Brüderschaft vom heiligen Antonius, ist mit acht Fresken geschmückt, die Szenen aus dem Leben des Heiligen darstellen. Von den drei von Tizian gemalten stellt die eine (S. 14 links) einen Ehemann dar, der aus Eifersucht eben sein Weib ermordet hat. Im Hintergrunde gewährt der Heilige dem reuigen Mörder Verzeihung und kündigt ihm an, daß die Ermordete wieder zum Leben zurückgekehrt sei. Auf der zweiten Freske (S. 14 rechts) heilt Antonius einen Jüngling, der sich zur Strafe dafür, daß er seine Mutter im Zorn geschlagen, selbst einen Fuß abgehauen hat. Auf dem dritten Bilde (S. 13) bringt Antonius ein neugeborenes Kind zum Sprechen, um seinen Vater zu bezeichnen, der mit Unrecht die Tugend seines Weibes verdächtigt hatte. — Am 2. Dezember 1511 erhielt Tizian 4 Dukaten als Restsumme der Bezahlung für diese Fresken. Die von ihm unterzeichnete Quittung darüber ist noch erhalten.

S. 16. Das Bild gehört zu denen, die von Palma il Vecchio beeinflußt worden sind, und Crowe und Cavalcaselle haben es auch im Verzeichnis der Werke Palmas aufgeführt. Von Morelli, dem Gronau beipflichtet, ist es jedoch als ein Werk aus Tizians Frühzeit erkannt worden.

S. 17. Die von mancher Seite bestrittene Urheberschaft Tizians scheint durch Marc Antonio Michiel, den sog. Anonymus des Morelli, bezeugt zu werden, der das Bild 1531 im Hause des Stifters, Giovanni Ram, in Venedig sah.

S. 19. Die Bezeichnung des Dargestellten als „Parma, Tizians Arzt“ beruht auf einer unsicheren Ueberlieferung. Von Wickhoff (Gazette des Beaux-Arts, 3e Pér., Bd. IX, S. 135 ff.) wird das Bild Tizian abgesprochen und für ein Werk des Domenico Campagnola erklärt, von H. Cook dagegen für Giorgione in Anspruch genommen. Gronau hält an der Autorschaft Tizians fest und verweist die Entstehung in die Zeit der Paduaner Fresken, auf deren einem sich ein stilistisch verwandter Kopf befindet.

S. 20. Von Vasari beschrieben, der es im Besitze des Giovanni da Castel Bolognese in Faenza sah. Später kam es nach Augsburg, und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts befand es sich im Besitz der Königin Christine von Schweden. Im Jahre 1722 kaufte es der Regent von Frankreich von dem Fürsten Odescalchi, und bei dem Verkauf der Galerie Orleans im Jahre 1798 erwarb es der Herzog von Bridgewater.

S. 21. Unter dem Namen „Noli me tangere“ bekannt, d. h. nach den Worten der Vulgata, mit

denen Christus nach seiner Auferstehung die ihm begegnende Maria Magdalena anredet (Ev. Joh. 20, 17: „Rühre mich nicht an"). Die Landschaft stimmt in der Gebäudegruppe überein mit derjenigen auf der Venus des Giorgione in Dresden, die Tizian gemalt haben soll (Abb. S. XV der Einleitung).

S. 22—24. Das Bild hat wahrscheinlich erst im 18. Jahrhundert den Namen „Himmlische und irdische Liebe" erhalten. Von den bisher versuchten Erklärungen hat am meisten Beifall die Wickhoffs (im Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen Bd. XVI, S. 41 f.) gefunden, nach der in der unbekannten Frau Aphrodite zu erkennen ist, die die ihr gegenübersitzende Medea überredet, ihrer Liebe zu Jason zu folgen. Nachdem Petersen (Zeitschr. f. b. K., April 1906) den Grundgedanken des Werks als „Irdische und himmlische Schönheit" gefaßt, hat Ozzola (l'Arte 1906, Heft 4) die Szene als Helena von Venus zur Flucht mit Paris überredet, deuten wollen. Das Bildmotiv hatte übrigens F. Avenarius schon früher (im „Kunstwart" 1893) als „Ueberredung zur Liebe" erklärt. — Das Wappen vorn am Brunnenbecken ist das des Niccolò Aurelio, Großkanzlers von Venedig, der wahrscheinlich der Besteller oder Käufer des Bildes war.

S. 25. Aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Ursprünglich auf Leinwand gemalt, ist das Bild erst 1853—1856 durch Erasmus Engert auf Holz übertragen und wiederhergestellt worden.

S. 26. Im Jahre 1747 aus der Casa Grimani dei Servi in Venedig gekauft.

S. 27. Das Bild war in der Galerie König Karls I. unter dem Namen „La maîtresse du Titien" (Tizians Geliebte) bekannt. In neuerer Zeit wurde es auf Herzog Alfonso I. von Ferrara und seine Geliebte Laura de' Dianti gedeutet. Die Züge des Mannes stimmen aber ebensowenig mit dem authentischen Bildnisse des Herzogs (s. S. 70) überein, wie die des Mädchens mit denen der Laura de' Dianti, die Tizian ebenfalls gemalt hat (S. 45).

S. 28. Von Wickhoff für ein Jugendwerk des Paris Bordone erklärt.

S. 29. Mit der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm nach Wien gekommen, ist das Bild um 1792 bei einem größeren Austausch von Gemälden nach Florenz gebracht worden.

S. 30. Das Bild in der Galerie Doria ist das unerreichte Original, das Exemplar bei Mr. Benson in London vielleicht eine in Tizians Werkstatt ausgeführte Wiederholung, die sich von dem Original durch die Hinzufügung des landschaftlichen Hintergrundes unterscheidet.

S. 32. Im Auftrage des bischöflichen Vikars Malchiostro für dessen Kapelle in S. Niccolò (Dom) in Treviso gemalt. Der Stifter kniet bescheiden im Hintergrunde am Ende der Halle. — Da Tizians Anwesenheit in Treviso im Jahre 1517 dokumentarisch bezeugt ist, ist es wahrscheinlich, daß er das Altarbild um diese Zeit dorthin gebracht und aufgestellt hat.

S. 33. Nach Vasari ist der „Zinsgroschen" 1514 für den Herzog Alfons I. von Ferrara gemalt worden, und dieser Zeit gehört das Bild auch nach seinen stilistischen Eigentümlichkeiten an und nicht, wie neuere Forscher glauben, der Zeit um 1508. Auf den Goldmünzen des Herzogs befand sich als Legende das Bibelwort, das der Darstellung zugrunde liegt: „Gebet Gott, was Gottes, und dem Kaiser, was des Kaisers ist." — Im Jahre 1746 aus der herzoglichen Galerie in Modena für Dresden angekauft. Bezeichnet rechts am Kragen des Pharisäers: TICIANVS. F.

S. 34 links. Ursprünglich auf Holz gemalt und auf Leinwand übertragen. Auf der Rückseite der Leinwand liest man: Tommaso Mosti di anni XXV, L'anno MDXXVI. Thitiano da Cadoro pittore. Es ist möglich, daß diese Aufschrift nach einer alten kopiert ist. Gegen die Datierung 1526 spricht aber der Stil des Bildes, dessen Entstehung nach Gronau um ein Jahrzehnt oder noch etwas früher anzusetzen ist.

S. 37. Bezeichnet: TICIANVS F.

S. 38 u. 39. Die „Himmelfahrt Mariä" war Tizian 1516 für den Hochaltar der Kirche S. Maria dei Frari bestellt worden und wurde am 20. März 1518 zum erstenmal öffentlich gezeigt. Im Jahre 1817 wurde das Bild, um es den schädlichen Einflüssen des Kerzenlichts zu entziehen, in die Akademie gebracht und bei dieser Gelegenheit restauriert.

S. 40 u. 41. Beide Bilder sind für den Herzog Alfons I. von Ferrara gemalt worden. Ihr

Sujet hat Wickhoff (Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen, Bd. XXIII [1902] S. 118 ff.) auf die Andrier des Philostrat zurückgeführt.

S. 42. Bezeichnet: Aloyxius Gotius Ragusinus Fecit fieri M.DXX. Titianus Cadorinus pinsit. Früher in der Kirche S. Francesco.

S. 43. Bezeichnet: Ticianus Faciebat M.D.XXII. Neben dem auferstandenen Christus sind links und rechts oben die Verkündigung Mariä, links unten die heiligen Nazarus und Celsus mit dem knienden Stifter des Bildes, dem päpstlichen Legaten Altobello Averoldo, rechts unten der heilige Sebastian dargestellt.

S. 44. Bezeichnet: Ticianus F. Für den Herzog Alfons I. von Ferrara gemalt.

S. 45. Daß Tizian die Laura de' Dianti, die Geliebte und wahrscheinlich spätere Gemahlin des Herzogs Alfonso I. von Este, porträtiert hat, ist durch Vasari bezeugt. Das Bild war jedoch nur durch mehrere Kopien und einen Kupferstich bekannt, worüber Carl Justi im Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen XX, S. 183 ff., berichtet hat. Jetzt hat Herbert Cook in The Burlington Magazine (Sept. 1905, S. 449—455) den Nachweis geliefert, daß sich das Original Tizians in der Galerie des Sir Frederick Cook in Richmond befindet. Justi hatte übrigens dieses Bild 1879 in Richmond gesehen und damals gefunden, daß es nicht den Eindruck einer späteren Kopie macht. Der Umstand, daß Gesicht und Hände übermalt sind, gestattete ihm kein sicheres Urteil.

S. 46. Diese letzte der uns bekannten Fresken Tizians ist wahrscheinlich bald nach der Wahl des Andrea Gritti zum Dogen (1523) gemalt worden.

S. 47. Bezeichnet: Titianus Faciebat. — Als Altarbild für die Kirche S. Niccolò dei Frari in Venedig gemalt, kam das Werk unter Clemens XIV. (1770) nach Rom, wo es vom Papste angekauft wurde. Ursprünglich oben halbrund abgeschlossen, wurde es in Rom viereckig gemacht, damit es als Seitenstück zu Raffaels Transfiguration aufgestellt werden konnte. Die Strahlen über der Madonna rühren von der Erscheinung des heiligen Geistes in dem zerstörten Teil her. Die untenstehenden Heiligen sind von links nach rechts Katharina von Alexandrien, Nicolaus von Bari, Petrus, Antonius von Padua, Franziskus und Sebastian.

S. 48. Für den Markgrafen von Mantua gemalt. 1628 von Karl I. von England angekauft, kam das Bild später in den Besitz des Bankiers Jabach in Paris und von diesem in die Sammlung Ludwigs XIV.

S. 49. Da das Bildnis mit den authentischen des Alfonso d'Este nicht übereinstimmt, läßt sich die alte Benennung nicht aufrechterhalten. Nach Gronau (S. 302) ist Federigo Gonzaga, Markgraf von Mantua, dargestellt, zu dem Tizian seit 1522 in Beziehungen getreten war (vgl. auch Abbildung im Anhang S. 198 links). Justi (im Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen, Bd. XV) hält das Bild dagegen für ein Porträt des Herzogs Ercole II. von Este. Die Bezeichnung „Ticiano", die das Bild trägt, ist nicht einwandfrei.

S. 50 u. 51. Das Altarbild der Familie Pesaro befindet sich noch jetzt an dem gleichen Orte, für den es im Auftrage des Jacopo Pesaro gemalt worden ist, desselben, der bereits dreiundzwanzig Jahre früher bei Tizian jenes Bild bestellt hatte, das ihn ebenfalls vor dem heiligen Petrus darstellt (S. 2), der hier, durch die Schlüssel auf den Stufen gekennzeichnet, vor dem Throne der Madonna steht und auf den unten knienden Jacopo Pesaro blickt. Rechts stehen der Madonna zunächst der heilige Franziskus, der auf Benedetto Pesaro und die übrigen Mitglieder der Familie weist, und im Hintergrunde der heilige Antonius. Der geharnischte Krieger links, der ein Banner mit den Wappen der Borgia und Pesaro erhebt und einen gefangenen Türken hinter sich zieht, deutet auf den Sieg des Jacopo Pesaro über die Ungläubigen. Die Jahre 1519—1526 werden durch die Zahlungen bestimmt, die Bischof Jacopo Pesaro für das Bild gemacht hat, das 1528 aufgestellt wurde.

S. 52. Während Crowe und Cavalcaselle das Bild um 1543 ansetzen, nimmt Gronau, dem wir gefolgt sind, eine erheblich frühere Entstehungszeit an, indem er auf die stilistische Verwandtschaft mit den Bildern S. 42, 47 und 48 verweist.

S. 53. Der „Tod des Petrus Martyr“ ist im Auftrage der Brüderschaft vom heiligen Petrus Martyr für dessen Altar in der Kirche S. Giovanni e Paolo gemalt worden, nachdem vorher ein Wettbewerb zwischen Pordenone, Jacopo Palma und Tizian stattgefunden, aus dem letzterer als Sieger hervorging. Wegen einer Reparatur der Kirche im Jahre 1867 war das Bild nebst einem großen Madonnenbilde Giovanni Bellinis in die Rosenkranzkapelle gestellt worden, wo in der Nacht des 16. August 1867 auf unerklärte Weise Feuer ausbrach, das beide Bilder zerstörte. An der ursprünglichen Stelle in der Kirche befindet sich jetzt eine gute alte Kopie, die unsre Abbildung wiedergibt.

S. 54. Bezeichnet: Ticianus F. — Die Heilige, die das Jesuskind hält, ist Katharina.

S. 55. Eine etwas abweichende Wiederholung, an der jedoch Tizians Anteil bestritten wird, hängt in der Galerie Pitti (Abb. S. 206).

S. 56. Vasari sah das Bild im herzoglichen Palaste in Urbino. Seit 1631 befindet es sich in Florenz.

S. 57 links. Aus einem Briefe, den die Markgräfin von Mantua, Isabella d'Este, am 6. März 1534 an ihren Gesandten in Venedig richtete, geht hervor, daß die damals Sechzigjährige bei Tizian die Kopie eines von Francia gemalten Bildnisses aus ihrer Jugendzeit bestellt hatte. Diese Kopie glaubt man nun in dem Wiener Bilde erhalten, das Tizian 1536 abgeliefert hat. Mit einem Jugendbildnis läßt sich aber mindestens das Kostüm nicht vereinigen. Tizian hat die Fürstin jedoch in höherem Alter auch nach dem Leben gemalt, was durch eine Kopie dieses Bildnisses von Rubens (ebenfalls im Wiener Hofmuseum) bezeugt wird. Neuerdings glaubt man das Original Tizians in England aufgefunden zu haben. Dieses Bild befindet sich jetzt in Privatbesitz in Paris (S. 216). — S. 57 rechts. Im Auftrage des Francesco Maria della Rovere, Herzogs von Urbino, gemalt, der es zum Geschenk für seine Gemahlin Eleonore bestimmt hatte.

S. 58. Alfons d'Avalos, Marchese del Vasto, war einer der besten Heerführer Karls V., der von diesem 1532 mit dem Oberbefehl in dem Feldzuge gegen die Türken betraut worden war. Der Ueberlieferung nach soll das unter dem Namen „Allegorie des d'Avalos“ bekannte Bild zur Erinnerung an seinen Abschied von seiner Gemahlin, Maria von Aragonien, gemalt worden sein, die im Vordergrunde links mit einer Kristallkugel, dem Sinnbilde der Vergänglichkeit alles Irdischen, in den Händen sitzt, während sich ihr von rechts die Siegesgöttin, Hymenäus mit einem Blumenkorbe und Amor tröstend nahen. Der Ritter im Hintergrunde trägt jedoch nicht die Züge des Marchese del Vasto. Das Bild fand solchen Beifall, daß es mehrfach wiederholt wurde. (Anhang S. 201.)

S. 59. Tizian muß dieses Bildnis, das erste des Kaisers von seiner Hand, 1530 oder 1533 in Bologna gemacht haben, als Karl V. sich dort aufhielt.

S. 60 links. Der Kardinal Hippolyt von Medici, ein natürlicher Sohn des Giuliano von Medici, Herzog von Nemours, war als päpstlicher Legat 1532 an der Spitze von 300 Musketieren nach Wien geschickt worden, um an dem Kriege gegen die Türken teilzunehmen. Zur Erinnerung daran ließ er sich in der Tracht eines ungarischen Magnaten malen, wahrscheinlich 1533 während eines Aufenthalts in Bologna. Verschollen ist das andre Porträt, worin Tizian den Kardinal in voller Rüstung gemalt hat. Rubens soll es kopiert haben. — S. 60 rechts. Nach Gronau zeitlich in Beziehung zu setzen zum Bildnis des Dogen Andreas Gritti (S. 81).

S. 61. Für den Hochaltar der Kirche gemalt, der eine Inschrift mit der Jahreszahl 1533 trägt. Nach Gronau kann es auch einige Jahre später entstanden sein.

S. 62. Bezeichnet: Titianus F. Früher in Castle Howard in England, dann eine Zeitlang bei E. F. Milliken in New York. Die Benennung des Dargestellten als Giorgio Cornaro, Bruder der Katharina Cornaro, ist unbegründet, unsicher auch die als Francesco Maria von Urbino.

S. 63—65. Die zuerst von Thausing (Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang XIII, 1878) aufgebrachte und damals allgemein angenommene Hypothese, daß die sog. „Bella“ ein Jugendbildnis der Herzogin Eleonore von Gonzaga sei, die Tizian 1537 noch einmal gemalt

hat (S. 69), ist jetzt ebenso allgemein aufgegeben worden. Abgesehen davon, daß die Aehnlichkeit beider Bilder keineswegs zwingend ist, spricht dagegen, daß die „Bella" ein Kostüm nach derselben Mode trägt wie die erheblich ältere wirkliche Eleonore von Gonzaga. Unzweifelhaft dagegen ist, daß die „Bella" dieselbe Person ist, die als Modell zu den Bildern S. 65 gedient hat. In einem Briefe aus dem Jahre 1536 spielt der Herzog von Urbino wahrscheinlich auf dieses Bild an, das auch aus Urbino nach Florenz gekommen ist. In einem Verzeichnis der aus Urbino nach Florenz geschafften Bilder vom Jahre 1631 ist angegeben, daß die „Bella" dieselbe Person ist wie die ebenfalls für Urbino gemalte Venus (S. 66 u. 67).

S. 66 u. 67. Die sog. „Venus von Urbino" ist für den Prinzen Guidobaldo della Rovere gemalt worden. Sie wird in einem Briefe von 1538 erwähnt.

S. 68 u. 69. Wie aus Briefen hervorgeht, sind die Bildnisse des Herzogspaars um 1536 begonnen und 1538 abgeliefert worden. Die Rüstung des Herzogs war zu diesem Zweck nach Venedig in Tizians Atelier geschafft worden. 1631 kamen die Bilder mit den übrigen Kunstschätzen der Rovere nach Florenz. Das Bild des Herzogs ist „Titianus F." bezeichnet.

S. 70. Ein Bildnis des Herzogs Alfons I. von Ferrara mit den Insignien des ihm 1528 verliehenen französischen St. Michaelordens war von Tizian als Ersatz eines andern gemalt worden, das dem Kaiser Karl V. auf dessen Wunsch zur Erinnerung an den Herzog geschenkt worden war. Ob das Bildnis in den Uffizien mit jenem Bild, das Tizian erst 1537, drei Jahre nach dem Tode des Herzogs, ablieferte, identisch oder nur eine Kopie ist, läßt sich bei dem Zustande des Bildes nicht mit Sicherheit entscheiden. Gronau (a. a. O. S. 52) hält das Bild für eine Kopie. Als Name des Kopisten ist Dosso Dossi genannt worden.

S. 71. Obwohl Vasari berichtet, Tizian habe ihm selbst erzählt, daß er dieses Bild zur Zeit des Krieges des Kaisers Maximilian (1507) gemalt habe, steht der Stil des Bildes mit dieser Zeitangabe in starkem Widerspruch. Crowe und Cavalcaselle halten es für gleichzeitig mit Mariä Tempelgang (um 1538). Gronau setzt es noch etwas später an, um 1540—1543.

S. 72 u. 73. Im Jahre 1513 hatte sich Tizian verpflichtet, für den Saal des Großen Rats im Dogenpalaste ein Wandgemälde auszuführen, das eine am 2. März 1508 in der Nähe seines Geburtsorts gelieferte Schlacht darstellen sollte, in der der venezianische Feldherr Bartolomeo Alviano den kaiserlichen Truppen eine schwere Niederlage bereitet hatte. Trotz wiederholten Drängens wurde das Gemälde jedoch erst in den Jahren 1537—1539 ausgeführt. Bei dem Brande des Dogenpalastes im Jahre 1577 ging es zugrunde. Die Komposition des Ganzen ist uns in dem Stiche von Giulio Fontana erhalten (S. 72). Die alte Oelkopie in den Uffizien (S. 73) gibt den größeren Teil des Bildes wieder.

S. 74—77. Das Bild ist für die „Scuola della Carità", die Brüderschaft der christlichen Liebe, gemalt worden, deren Haus jetzt von den Sammlungen der Akademie eingenommen wird. Auf Veranlassung des Herrn Cantalamessa ist es vor einigen Jahren in demselben Raum aufgestellt worden, für den es gemalt worden ist. An zwei Stellen wird der untere Teil von Türen durchschnitten, auf die Tizian bei der Ausführung des Gemäldes Rücksicht genommen hatte. Für die frühere Aufstellung in einem andern Saale waren die durch die Türen entstandenen Lücken mit ungeschickten Ergänzungen ausgefüllt worden, die auf älteren photographischen Aufnahmen sichtbar sind.

S. 78. Es ist möglich, daß dieses aus dem Palazzo Giustiniani in Padua stammende Bild die Skizze zu dem folgenden ist.

S. 79. Nach Gronaus ansprechender Vermutung ist das Bildnis Franz' I. wahrscheinlich nach einer Medaille gemalt worden, worauf die Profilstellung deutet. Pietro Aretino spricht in einem Briefe aus dem Jahre 1539 von einem Bildnis des Königs, das er diesem geschenkt hat. Das Bild im Louvre stammt aus der Sammlung Franz' I.

S. 80 links. Bezeichnet: Titianus. Früher im Schloß Porcia bei Pordenone, 1892 der Galerie der Brera von der Herzogin Litta Visconti geschenkt. — S. 80 rechts. Trotz starker

Beschädigungen hat das Bild nach Crowe und Cavalcaselle (II, S. 476) doch das Aussehen, als gehöre es dem großen Namen, den es trägt, wirklich an. Pier Luigi Farnese war ein Sohn Pauls III., der ihn zum Herzog von Parma und Piacenza gemacht hatte. Er wurde 1547 auf Betreiben Karls V. ermordet.

S. 81 links. Bezeichnet: Titianus E. F. Die Inschrift ist jedoch nicht zweifelsfrei. Nach einer noch unveröffentlichten Urkunde, von der Gronau durch Dr. Ludwig Mitteilung erhalten hat, hatte Tizian spätestens bis 1540 ein Bildnis des Dogen Andreas Gritti (1523—1538) für den Saal des Großen Rats zu malen. — S. 81 rechts. Das Bildnis des Kardinals Bembo, das sich vordem in den Privatgemächern des Palastes Barberini befand, wird sowohl vom „Cicerone" als von Crowe und Cavalcaselle (II, S. 399) unter den echten Werken Tizians genannt. Bembo spricht von seinem von Tizian gemalten Bildnis in einem Briefe vom 30. Mai 1540.

S. 82. Das in Verona als „Morone" ausgestellte Bild ist zuerst von Berenson mit größter Wahrscheinlichkeit als Tizian bestimmt. Von Gronau in die 1550er Jahre gesetzt.

S. 83 u. 84. Das Bildnis ist unter dem Namen „Der junge Engländer" oder „Herzog von Norfolk" bekannt. Man weiß jedoch nicht, worauf sich diese Benennung stützt.

S. 85. Aus der Sammlung des Kardinals Mazarin in die Ludwigs XIV. übergegangen. Von Crowe und Cavalcaselle dem Pordenone zugeschrieben.

S. 86. Filippo Strozzi, ein Mitglied des alten florentinischen Patriziergeschlechts, verließ aus Feindschaft gegen die Mediceer 1527 Florenz und nahm seinen Wohnsitz in Venedig. Die Benennung des Bildnisses ist übrigens nicht sicher. Trotz starker Uebermalungen glauben Crowe und Cavalcaselle (II, S. 697), daß es ein treffliches Werk Tizians ist.

S. 87. Ueber den General del Vasto s. die Anmerkung zu S. 58. Das Bild, das sich 1667 im Escorial und später im Alcazar befand, ist durch Feuer stark beschädigt worden. Aretino erwähnt es mehrfach in Briefen aus dem Jahre 1540.

S. 88. Bezeichnet: Tizianus . F. — Früher dem Tintoretto zugeschrieben. Bei einer Reinigung des Bildes ist aber diese Bezeichnung, die der amtliche Katalog der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum (5. Aufl., 1904) für echt erklärt, zum Vorschein gekommen.

S. 89. Jetzt in amerikanischem Privatbesitz. — Cristoforo Madruzzo war Fürstbischof von Trient und wurde 1544 Kardinal. Er hielt sich in der ersten Hälfte des Februars 1542 in Venedig auf, und in dem Briefe eines Korrespondenten Madruzzos vom 10. Juli 1542 wird das Bild als fertig erwähnt. Vasari berichtet zwar, daß er das Bild bereits 1541 in Venedig gesehen habe, aber es ist wahrscheinlich, daß er diese Angabe nach der Florentiner Zeitrechnung, die das Jahr am 25. März beginnt, gemacht hat. Danach hätte er es im Februar oder März 1542 gesehen. Rechts von dem Bischof, der mit der Hand einen Vorhang zurückzieht, steht ein Tischchen, auf dem sich eine Uhr und mehrere Blätter Papier befinden. Vgl. Lodovico Oberziner, Il Ritratto di Cristoforo Madruzzo di Tiziano, Trient 1900.

S. 90. Bezeichnet: TITIANVS †. Das Kreuz am Schluß ist als „F" (fecit) zu lesen. Auf eine Tafel links oben an der Wand: ANNOR. II. MDXLII. Das danach zweijährige Kind ist vermutlich Clarice, die Tochter des Roberto Strozzi und der Maddalena de' Medici. Ueber die Dargestellte vgl. Gronau, Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen XXVII (1906) S. 7 ff. Das Bild ist 1878 unmittelbar aus dem Palazzo Strozzi in Florenz in die Berliner Galerie gekommen.

S. 91. Das von Tizian, wahrscheinlich im Auftrage der Familie, in Gestalt ihrer Namensheiligen gemalte Bild der Caterina Cornaro, Königin von Cypern, ist ein Idealbildnis, das mit ihrem wirklichen Aussehen nicht das geringste gemein hat. Auf der Rückseite des Bildes befindet sich die Inschrift: TITIANI OPVS 1542. Sie ist laut einer Urkunde im geheimen Archiv des Palazzo Pitti am 8. Juli 1773, vermutlich nach dem undeutlich gewordenen Original, wieder nachgemacht worden. Nach Gronaus Ansicht nur eine alte Kopie.

S. 92 u. 93. Die beiden Gemälde in der städtischen Galerie im ehemaligen Palazzo ducale in Urbino, das Abendmahl und die Himmelfahrt Christi, sind nach erhaltenen Urkunden,

deren Mitteilung wir dem Konservator der Galerie, Herrn Castracane, verdanken, von den Brüdern der Kongregation des Corpus Domini für eine Prozessionsfahne 1542 bei Tizian bestellt und von diesem im Anfang des Jahres 1544 vollendet worden. Später wurden die Bilder voneinander getrennt, mit Goldrahmen versehen und in der Kirche der Brüderschaft aufgestellt, aus der sie in die Galerie gekommen sind.

S. 94. Bezeichnet: TITIANVS F. Für die Kirche S. Maria delle Grazie in Mailand gemalt, kam das Bild von dort im Anfang des 19. Jahrhunderts nach Paris.

S. 95. Bezeichnet auf dem Zettel, der unten von der zweiten Stufe herabhängt: TITIANVS EQVES CES F 1543. Das Bild ist von Tizian für den flämischen Kaufmann Giovanni d'Anna (van Haanen) in Venedig gemalt worden, von dessen Familie es später der englische Gesandte in Venedig, Sir Henry Wotton, für den Herzog von Buckingham erwarb. Bei der Versteigerung von dessen Sammlung in Antwerpen (1648) kam das Bild durch Vermittlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich an Kaiser Ferdinand III. nach Prag, von wo es 1723 nach Wien überführt wurde. Nach Ridolfi soll Pilatus (rechts von Christus) die Züge Pietro Aretinos tragen. Der Reiter mit dem Turban soll Sultan Suleiman der Große, der geharnischte Reiter Kaiser Karl V. sein. Letzteres ist jedenfalls unrichtig. In dem Manne, der mit beiden Händen einen Stab hält, soll Tizian sich selbst dargestellt haben.

S. 96. Bezeichnet: TICIAN . . . Aus der Sammlung des Herzogs von Mantua für König Karl I. von England angekauft, später in der Sammlung Jabach in Paris, aus der das Bild an Ludwig XIV. überging.

S. 97. Bezeichnet: Ticianus. Das Bild, das aus der Kirche S. Maria Maggiore in Venedig stammt, wird gewöhnlich um 1550 datiert. Gronau ist jedoch geneigt, es etwas früher zu setzen.

S. 98 u. 99. Ueber das verschollene und nur in Kopien erhaltene Porträt des Ranuccio Farnese, des jüngsten Sohnes Pier Luigis, geb. 1530, vgl. Gronau, Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen XXVII (1906) S. 3 ff.

S. 100. Nach Gronau das Urbild, auf das alle übrigen, in den Sammlungen vorhandenen Bildnisse des Papstes zurückgehen. 1543 in Bologna gemalt. Dem Neapler Bildnis am nächsten kommt nach Gronaus Urteil das Petersburger (S. 102 links). Wickhoff läßt nur das Neapler Bild mit bloßem Kopf gelten. Das andre Exemplar in Neapel (S. 102 rechts) mit dem Ausblick rechts, ist nach ihm von Bordone.

S. 101. Das Gruppenbildnis des Papstes mit seinen beiden Enkeln ist nach Gronau von Tizian während seines Aufenthalts in Rom vom 15. Oktober 1546 bis Juni 1547 gemalt, aber nicht ganz vollendet worden. Ob Tizian die Bildnisse des Kardinals Alessandro Farnese (S. 103), der sein eifriger Beschützer war, in Bologna oder in Rom gemalt hat, muß unentschieden bleiben. Sie sind überhaupt zu schwach, um als Originale zu gelten.

S. 104 u. 105. Nach Ridolfi 1545—1546 in Rom für Ottavio Farnese, den Enkel des Papstes Paul III., gemalt.

S. 106 u. 107. Die drei Gemälde: Abrahams Opfer, Kain erschlägt Abel, und David und Goliath sind Deckenbilder und waren ursprünglich für die Kirche S. Spirito gemalt, aus der sie später nach der großen Sakristei von S. Maria della Salute überführt wurden.

S. 108. Von Pietro Aretino dem Herzog Cosimo von Medici zum Geschenk gemacht, wie aus einem Briefe Aretinos an den Herzog vom Oktober 1545 hervorgeht.

S. 109. Früher im Palazzo Chigi in Rom, aus dem es 1905 an die Kunsthändler P. & D. Colnaghi in London verkauft wurde. Das Bild ist bereits 1545 in einem venezianischen Holzschnitt kopiert, vgl. Leo Baer: Frankfurter Bücherfreund (Mitteilungen aus dem Antiquariat von Joseph Baer) IV. Jahrg. 1906, Nr. 7 u. 8.

S. 110. Im Auftrage Kaiser Karls V. von Tizian nach einem Bildnis von fremder Hand gemalt.

S. 111. Von Gronau in den Prunkräumen des Pitti-Palastes entdeckt und (a. a. O. S. 100 u. 202) für Tizian in Anspruch genommen. Von Wickhoff nur für Kopie gehalten. Es ist erst vor wenigen Jahren aus den Magazinen in einen der Prunksäle gebracht und unter dem Namen „Bildnis der Katharina von Medici“ von Tintoretto ausgestellt worden. Beide Be-

nennungen sind unzutreffend. Gronau glaubt, daß die Dargestellte Giulia Varana, Herzogin von Urbino, ist, von deren Bildnis in den Korrespondenzen aus Urbino in den Jahren 1546 und 1547 die Rede ist.

S. 113. Bezeichnet: AN. XXV. 1545. Von Crowe und Cavalcaselle Paris Bordone, von andern Tintoretto zugeschrieben, von Berenson unter den echten Werken Tizians verzeichnet. Gronau glaubt, daß es einige Jahre später entstanden ist, als die Inschrift angibt, die übermalt ist.

S. 114. Für wen das Bild gemalt worden ist, ist unbekannt. Venus, die in Körperlage und -bau genau mit der Venus in Madrid (S. 115) übereinstimmt, trägt die Züge der Lavinia, der Tochter Tizians.

S. 115. Die „Venus von Madrid“ ist häufig mit verschiedenen Varianten kopiert worden. Eine dieser Kopien, von der Gronau übrigens glaubt, daß Tizian daran einen Anteil gehabt hat, besonders in der Landschaft, befindet sich ebenfalls in Madrid (S. 203), eine andre interessante Variante in der Dresdener Galerie.

S. 117. Gleich den Bildern auf S. 118 wurde auch dieses von Karl V. besonders geschätzt und befand sich mit jenen bis zu seinem Tode in San Yuste.

S. 118. Das Bild „Ecce homo“ (links) wurde von Tizian mit nach Augsburg genommen, wo es Kaiser Karl V. erwarb. Später verlangte der Kaiser als Seitenstück eine Schmerzensmutter, die Tizian ebenfalls auf Schiefer malte und 1554 ablieferte. Für Pietro Aretino malte Tizian eine Wiederholung des Ecce homo, die uns wahrscheinlich in dem Bilde in Chantilly (S. 116) erhalten ist. Eine veränderte Wiederholung der Madonna mit gefalteten Händen befindet sich in den Uffizien (s. S. 202).

S. 119. Bezeichnet: Titian. Das Bild war 1542 in Auftrag gegeben worden und wird 1547 als vollendet erwähnt. Die Zahlungen dafür zogen sich bis 1553 hin.

S. 120 u. 121. In Augsburg gemalt zur Erinnerung an den Sieg Karls V. über den Kurfürsten Johann Friedrich den Großmütigen von Sachsen bei Mühlberg (24. April 1547). Die Rüstung, die der Kaiser auf dem Bilde trägt, und das Geschirr seines Rosses sind noch erhalten und befinden sich in der Armeria in Madrid.

S. 122. Bezeichnet: Titianus. F MDXLVIII. In Augsburg gemalt.

S. 123 rechts u. 124. Ebenfalls in Augsburg gemalt.

S. 125. Ein zweites Exemplar befindet sich im Palast des Herzogs von Alba in Madrid. Auch den Herzog von Alba hat Tizian in Augsburg porträtiert.

S. 126 rechts. Die frühere Benennung des Dargestellten als Don Diego de Mendoza hat sich als unbegründet erwiesen.

S. 127. Bezeichnet: Titianus F. Benedetto Varchi, geb. 1502 in Florenz, gest. 1565, war als Dichter und Geschichtschreiber berühmt. Er war ein Anhänger der Familie Strozzi und hat als Erzieher der Kinder des Filippo Strozzi eine Zeitlang in Venedig gelebt, wo ihn Tizian gemalt haben kann, wenn ihn das Bild wirklich darstellt, was aber nicht erwiesen ist.

S. 128. Für die Königin von Ungarn gemalt nebst zwei andern Bildern, die Ixion und Tantalus darstellten. 1556 wurden die Bilder nach Spanien gebracht, wo die beiden letztgenannten später durch Brand zugrunde gegangen sind.

S. 129. Bezeichnet: Titianus F. Früher in der Kirche S. Maria Nuova in Venedig.

S. 130 u. 132. Das Bild in Madrid ist während Tizians zweiten Aufenthalts in Augsburg, 1550 bis 1551, gemalt worden. Das Bild S. 130, das aus der früheren Sammlung Habich in Kassel stammt, ist wahrscheinlich um dieselbe Zeit entstanden.

S. 131. Eine gewiß auf Tizian zurückzuführende veränderte Fassung von Philipps II. Porträt, die dem Bild in Neapel nahesteht. Das Bild der Corsini-Galerie gilt allgemein nur als Kopie.

S. 133. Bezeichnet: Titianus Eques Caes. F. Eine Kopie dieses Bildes befindet sich in der Pitti-Galerie.

S. 134 u. 135. Das Berliner Bildnis von Tizians Tochter Lavinia, die im Alter von etwa 22 Jahren dargestellt ist, ist das Original von mehreren Wiederholungen, von denen die im Prado-Museum in Madrid (S. 135) am meisten den Anspruch erheben darf, von Tizian selbst

oder doch in seiner Werkstatt, wenn auch vielleicht erst in späteren Jahren, ausgeführt zu sein.

S. 136. Neuerdings hat man dieser besten der in mehreren voneinander abweichenden Exemplaren vorkommenden Komposition ein Bild mit leichten Veränderungen im Pester Privatbesitz gegenübergestellt (vgl. H. v. Kilényi: Ein wiedergefundenes Bild Tizians, Budapest 1906).

S. 137 links. Während Crowe und Cavalcaselle dieses Bild dem Bernardino Licinio zuschreiben, halten Morelli, Berenson und Woermann an der Autorschaft Tizians fest.

S. 138. Das Bild trägt auf der Rückseite die alte, aber nicht von Tizian herrührende Inschrift: [ANT]ONIVS . ANSELMVS . ANN . 38 1550 . [T]ITIANVS . F. Antonio Anselmi war, wie aus Briefen des Kardinals Bembo und P. Aretinos hervorgeht, Bembos Sekretär und Verwalter seines Hauses in Venedig. (Vgl. F. Rintelen im Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsammlungen XXVI (1905) S. 202—204.)

S. 139 links. Auf dem Briefe, den Beccadelli in der Hand hält, liest man: JVLIVS. P. P. III. Venerabili fratri Ludovico Episcopo Ravellen apud Dominum Venetorum nostro et apostolicae sedis Nuntio, cum annum ageret LII, Titianus Vecellius faciebat Venetiis MDLII mese Julii. Beccadelli war als Legat nach Venedig gekommen, um bei der geistlichen Behörde zugunsten eines Mönchs, des Beichtvaters Tizians und Aretinos, zu vermitteln, der eingekerkert worden war, weil er den göttlichen Ursprung der Beichte geleugnet hatte. — S. 139 rechts. Daß das übrigens stark übermalte und restaurierte Bild den berühmten Anatomen Vesalius darstellen soll, ist durch nichts beglaubigt.

S. 140. Bezeichnet: Titianus. Crowe und Cavalcaselle glauben, daß dieses Bild identisch mit einem ist, das Tizian 1552 an Philipp II. nach Spanien gesandt hat. Da in dem betreffenden Briefe aber von einem „Bildnis der hl. Margarete" die Rede ist, das nach Gronaus Meinung wahrscheinlich nur eine Halbfigur ist, bezweifelt dieser die Identität. Nach dem Stile glaubt er das Bild um fünfzehn Jahre später ansetzen zu müssen.

S. 141. Die Halbfigur Christi ist das Bruchstück eines Bildes, das, für die Königin Maria von Ungarn gemalt, den auferstandenen Christus vor Maria Magdalena darstellte („Noli me tangere"). Es ist unbekannt, weshalb und wann das Bild verstümmelt worden ist. Pedro de Madrazo fand das Bruchstück im Escorial, wo es als Deckel eines Oelkrugs diente. Die ganze Komposition ist in dem Skizzenbuch van Dycks erhalten. (Vgl. Lionel Cust a. a. O., Plate X.)

S. 142. C. Justi hat es (im Jahrbuch der K. preußischen Kunstsammlungen XV, S. 160 ff.) wahrscheinlich gemacht, daß das Bildnis in der Kasseler Galerie, das ohne Grund auf den Marquis del Vasto, Alfons d'Avalos, getauft worden war, den aus Neapel stammenden Herzog von Atri, Giovanni Francesco Aquaviva, darstellt, der sich zu Anfang der fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts in Venedig aufhielt, wo sich die französischen Parteigänger italienischer Herkunft versammelten, um noch einmal den Versuch zu machen, die spanische Herrschaft in Neapel durch Waffengewalt zu stürzen. Der kleine Amor, der sich mit dem Helm des Herzogs zu schaffen macht, soll darauf hindeuten, daß der Herzog in Paris eine junge Frau zurückgelassen hatte, mit der er erst wenig länger als ein Jahr vermählt war.

S. 144 u. 145. Eine Darstellung der Danaë, zu der sich Zeus als goldener Regen herabläßt, hatte Tizian bereits um 1545 für Ottavio Farnese, den Enkel des Papstes Paul III., gemalt (jetzt im Museum in Neapel, s. S. 104 u. 105). Das Madrider Bild (S. 144), auf dem an die Stelle des Amor eine alte Dienerin getreten ist, die das herabregnende Gold in ihrer Schürze auffängt, ist für den Prinzen Philipp, den späteren König von Spanien, gemalt worden. Von den Wiederholungen des Bildes sind die in Wien und Petersburg (S. 145) wenigstens aus Tizians Werkstatt unter seiner Beihilfe hervorgegangen. Das Wiener Bild, das nach Crowe und Cavalcaselle wahrscheinlich unter Beteiligung des Cesare Vecelli und des Girolamo da Treviso vollendet worden ist, trägt sogar die Bezeichnung: TITIANVS . AEQVES . CAES.

S. 146. Das Bild stellt die Maria dar, der nach ihrer Himmelfahrt Christus erscheint. Hinter

Christus Adam und Eva und zwei Patriarchen. Tizian hatte das Bild für S. Maria in Medole (zwischen Mantua und Brescia) gemalt, weil er einen seiner Neffen, der an die Stelle seines ungeratenen Sohnes Pomponio in die Stiftspfründe von Medole eingesetzt worden war, damit bei der Gemeinde beliebt machen wollte (Crowe und Cavalcaselle II, S. 561).

S. 147. Bezeichnet: Titianus P. Der Triumph der Dreifaltigkeit oder „Das letzte Gericht", wie es der Kaiser selbst nannte, ist für Karl V. gemalt worden. Er behielt es bis zu seinem Tod in San Yuste. Die letzten Blicke des Sterbenden sollen auf diesem Bilde geruht haben. Oben thronen Gottvater und Christus, und links steht etwas tiefer die heilige Jungfrau und legt Fürbitte für die Sünder rechts ein, an deren Spitze Karl V. im Sterbekleide kniet, hinter ihm die Kaiserin, dann Maria von Ungarn, Philipp II. und seine Schwester. Im unteren Teile sieht man Moses mit den Gesetzestafeln, über ihm Noah mit seiner Arche, auf der die Taube mit dem Oelzweig sitzt, und rechts von ihm Magdalena. Links schweben die Patriarchen und Propheten.

S. 149. Für Philipp II. von Spanien gemalt. Von dem Bilde gibt es mehrere Wiederholungen, deren beste sich in der Nationalgalerie in London befindet.

S. 150. Bezeichnet: Titianus Vecelius Aeques F.

S. 151. Für die Kirche San Spirito gemalt und aus dieser nach S. Maria della Salute überführt.

S. 153—154. Die als Seitenstücke gedachten Bilder „Diana und Kallisto" und „Diana und Actäon" sind von Tizian für König Philipp II. gemalt worden. Philipp V. schenkte sie 1770 dem Marquis von Grammont, der sie nach Frankreich mitnahm. Aus dessen Besitz kamen sie in die Galerie Orléans, und bei deren Versteigerung erwarb sie der Herzog von Bridgewater für 5000 Pfund Sterling. Die Kopien im Prado-Museum in Madrid rühren wahrscheinlich von einem spanischen Maler her. Die etwas veränderte Wiederholung des Kallistobildes in Wien (S. 152) scheint dagegen in Tizians Werkstatt unter dessen Beihilfe entstanden zu sein. Die Bilder in der Bridgewater-Galerie sind beide bezeichnet: Titianus F.

S. 156. Das Bild stellt, wie die Uebereinstimmung der Züge mit dem Bilde S. 134 beweist, Tizians Tochter Lavinia dar, wahrscheinlich als Neuvermählte. Lavinia heiratete im Frühjahr 1555 — der Heiratskontrakt ist vom 20. März datiert — den Cornelio Sarcinelli in Serravalle, wo sie bis zu ihrem Tode ihren Wohnsitz behielt. In den Quittungen Sarcinellis über die Zahlung der Mitgift seiner Gattin ist von einem Perlenhalsband die Rede, vielleicht demselben, das Lavinia auf diesem Bilde und auch auf den Bildnissen aus ihrer späteren Lebenszeit (s. S. 171) trägt. Lavinia hat ihrem Vater mehrfach als Modell gedient, so zum Beispiel zu der Venus in den Uffizien (S. 114) und wahrscheinlich auch zu dem Mädchen mit einer Vase in Dresden (S. 137 rechts) und der Petersburger Venus (S. 136).

S. 158. Bezeichnet: Titianus Vecellius Eques Caesaris. Für König Philipp II. gemalt und 1559 nach Spanien gesandt.

S. 159. Freie Wiederholungen des Bildes S. 158. Das Wiener Bild bezeichnet rechts unten auf der Wand des Grabes: TITIANV...

S. 160. Bezeichnet: TICIANVS. Außerdem trägt das Bild die Inschrift: Giacomo Doria q (quondam) Augustini (das heißt Giacomo Doria, Sohn des verstorbenen Augustinus). Zuerst von H. Cook im Burlington Magazine I, p. 185, veröffentlicht. Vgl. dazu Burlington Magazine II, p. 267, wo die Inschrift richtig erklärt und das Wappen identifiziert wird. Danach ist der Dargestellte ein Mitglied des genuesischen Zweigs der Familie Doria.

S. 161. Nach Crowe und Cavalcaselle in das Jahr 1560 zu setzen.

S. 162 u. 163. Das Bild, das die schlafende Antiope darstellt, der sich Jupiter in der Maske eines Satyrs naht, ist unter dem Namen der „Venus del Pardo" bekannt, weil es sich bis 1624 im Palast Pardo in Madrid befunden hat. Damals erhielt es Karl Stuart, der spätere König Karl I. von England, bei seinem Besuch in Spanien zum Geschenk, und bei dem Verkaufe von dessen Sammlung in London (1650 und 1651) erwarb es der Bankier Jabach in Paris, aus dessen Besitz es in den Louvre kam.

S. 164 u. 165. Die beiden Schwestern Irene und Emilia di Spilimbergo waren die Töchter des friaulischen Edelmanns Adrian von Spilimberg und der Giulia da Ponte, der Tochter des venezianischen Patriziers Giovanni Paolo da Ponte. Nach dem Tode ihrer Mutter und der Wiederverheiratung ihres Vaters wurden die Schwestern im Hause des Großvaters in Venedig erzogen. Irene entfaltete in der Poesie, in der Musik und auch in der Malerei, in der sie eine Schülerin Tizians war, eine so hohe Begabung, daß ihr plötzlicher Tod — sie starb noch nicht zwanzigjährig am 15. Dezember 1559 — in Venedig allgemeine Trauer hervorrief. Zwei Jahre später (1561) erschien in Venedig ein etwa 200 Seiten starker Band unter dem Titel: Rime di diversi nobilissimi ed eccelentissimi Autori in morte della Signora Irene di Spilimbergo. Unter diesen Trauergedichten befindet sich auch eines von Torquato Tasso. Bald nach ihrem Tode hat sie Tizian aus der Erinnerung gemalt und als Seitenstück dazu das Bildnis ihrer Schwester Emilia. Bei dem Bildnis Irenes bildet eine idyllische Landschaft mit einem seine Herde hütenden Schäfer und einem grasenden Einhorn, dem Sinnbild der Jungfräulichkeit, den Hintergrund, bei dem Bildnis Emilias eine stürmische See, auf der ein Fahrzeug mit den Wogen kämpft. Nach Crowe und Cavalcaselle (II, S. 609) sollen diese Landschaften darauf hindeuten, „daß Irene (‚die Friedvolle‘) unangefochten aus der Welt ging, in deren wechselvollem Kampfe Emilia zurückblieb“.

S. 166. Der „segnende Christus“ in Petersburg wurde bei Tizians Tode in seiner Wohnung vorgefunden, wodurch dessen Authentizität verbürgt ist. Das verwandte Wiener Bild scheint dagegen aus früherer Zeit zu sein und mag hier des Vergleichs wegen für den Unterschied zweier Epochen stehen.

S. 168. Bezeichnet: Titianus P. Für Philipp II. gemalt. Zuerst in einem Briefe aus dem Jahre 1559 erwähnt, ist es 1562 vollendet worden. Im 18. Jahrhundert befand es sich in der Galerie Orléans. 1799 wurde es nach England verkauft, und bis 1896 hat es sich im Besitze des Earl of Darnley in Cobham Hall befunden. Rubens hat es kopiert.

S. 170 links. Bezeichnet: MDLXI ANNO .... NATVS AETATIS SVAE XLVI. TITIANVS PICTOR ET AEQVES CAESARIS. Der auf der Fensterbrünstung stehende Farbenkasten macht es wahrscheinlich, daß der Dargestellte ein Maler ist. Herb. Cook sieht in dem von Tizian Dargestellten den Maler Antonio Palma, den Neffen des älteren und Vater des jüngeren Palma (Burlington Magazine VI, p. 451). — S. 170 rechts. Bezeichnet: Titianus P. Das Bild ist von dem venezianischen Advokaten Niccolò Crasso für seine Kapelle in San Sebastian, die die Jahreszahl 1563 trägt, gestiftet worden. Crowe und Cavalcaselle (II, S. 628) glauben, daß es nach einer Zeichnung Tizians von dessen Sohne Orazio und andern Gehilfen des Meisters ausgeführt worden ist. Auch Gronau nimmt eine Beteiligung von fremder Händ an, ist aber der Meinung, daß Tizian die Figur des Heiligen selbst gemalt hat.

S. 171 links. Bezeichnet: LAVINIA TIT. V. F. AB. EO. P. (das heißt Lavinia, die Tochter des Tizian Vecelli, von ihm gemalt).

S. 172 links. Von Crowe und Cavalcaselle (II, S. 702) unter den echten Werken Tizians „als der spätesten Periode des Meisters angehörig“ verzeichnet. „Derb und hastig gemalt... die Farben sind stumpf geworden und durch Nachhilfen verändert.“

S. 174. Das „letzte Abendmahl“ ist für Philipp II. gemalt worden, wahrscheinlich nach einem älteren Bilde, das Tizian für das Refektorium von S. Giovanni e Paolo gemalt hatte und das dort 1571 bei einem Brande zugrunde ging. Die Wiederholung war für das Refektorium im Escorial bestimmt. Als das Bild dort ankam, erwies es sich für den Raum zu hoch, und es wurde deshalb oben um ein beträchtliches Stück verkürzt, worunter der architektonische Hintergrund arg gelitten hat und das ganze Bild um seine Wirkung gebracht worden ist. Das wird auch durch mehrere alte Kopien bezeugt, deren beste auf S. 175 abgebildet wird.

S. 176. Bezeichnet: Titianus Fecit. Das Bild befand sich früher in der Kirche San Domenico, für die es Tizian gemalt hat. Links steht Maria, rechts Johannes und Magdalena. Der heilige Dominicus umklammert das Kreuz.

S. 182. Das Bild war Tizian am 22. März 1556 vom Dogen Francesco Venier zu Ehren des Dogen Antonio Grimani (1523—1539) für den Dogenpalast bestellt worden und war im Juli schon so weit vorgerückt, daß Tizian eine Abschlagszahlung darauf erhielt. Aus uns unbekannten Gründen blieb es aber in der Werkstatt Tizians, wo es Vasari 1566 noch unvollendet sah, bis zu seinem Tode. Erst später wurde es von seinen Schülern vollendet und in der Sala de' Quattro Porte im Dogenpalast aufgestellt, wo es sich noch jetzt befindet. Nach der himmlischen Erscheinung mit Kreuz und Kelch, die den Glauben versinnlicht, ist das Bild unter dem Namen „La Fede" bekannt. Links steht der heilige Markus mit seinem Löwen, der Schutzpatron der Republik.

S. 183. Bezeichnet: Titianus F. Bei dem Brande des Madrider Palastes, in dem es sich damals befand, im Jahre 1734 stark beschädigt, wurde es von F. de Miranda wiederhergestellt. Um so wertvoller ist die Kopie von Rubens, die sich ebenfalls im Prado-Museum in Madrid befindet.

S. 184. Bezeichnet: TITIANVS . F. Darüber die Inschrift: Jacobus de Strada. Civis Romanus, Caess: Antiquarius. Et Cōm: Belic: An: Aetat: LI. etc. M.D.LXVI. Diese Inschrift rührt jedoch, wie H. Zimmermann (Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband VI) nachgewiesen hat, aus späterer Zeit her. Das Bild ist erst 1568 gemalt worden. Der auf dem Tische liegende Brief trägt die Adresse Tizians. Jacopo de Strada, ein Maler aus Mantua, trat 1556 in Wien in kaiserliche Dienste und reiste von da öfters zur Erwerbung von Kunstgegenständen nach Italien. 1577 kam er als kaiserlicher Antiquar an den Hof Rudolfs II. nach Prag, wo er am 6. September 1588 starb.

S. 187. Dieses Bild ist charakteristisch für die breite, die Pinselstriche unvermittelt nebeneinander setzende, auf die Fernwirkung berechnete Malweise, die Tizian, ähnlich wie Rembrandt, in seinen letzten Lebensjahren angenommen hatte.

S. 188. Bezeichnet: Titianus F. Von Vasari 1566 noch unvollendet in Tizians Werkstatt gesehen. 1575 wurde es mit dem Bilde S. 179 nach Spanien geschickt. Eine alte Wiederholung in der Galerie Doria zu Rom.

S. 189. Bezeichnet: Titianus Vecelius Aeques Caes. fecit. Das Bild ist zur Erinnerung und zum Dank für den Seesieg bei Lepanto (1571) für Philipp II. gemalt worden. Rechts steht Philipp II. neben dem Altar und hebt seinen zwei Monate nach der Schlacht geborenen Sohn, den Infanten Ferdinand, dem in stürmischem Fluge herabschwebenden Engel entgegen, der dem Kinde die Siegespalme reicht. Links vom Altar hockt ein gefangener Türke. Im Hintergrunde sieht man das Meer mit der brennenden türkischen Flotte.

S. 190. Das Bild der Pietà, wahrscheinlich eines der letzten, an denen Tizian gearbeitet, hat er unvollendet zurückgelassen. Sein Schüler, Jacopo Palma il giovane, vollendete es und stiftete es in die Kirche Sant' Angelo, nachdem er es mit folgender Inschrift versehen: Quod Titianus inchoatum reliquit Palma reverenter absolvit Deoque dicavit opus (Was Tizian angefangen hinterlassen, hat Palma in Ehrfurcht vollendet und Gott geweiht). Zu beiden Seiten der Nische sind die Statuen des Moses und der Hellespontischen Sibylle aufgestellt. An dem Postament der letzteren steht eine Tafel mit den Bildnissen Tizians und seines Sohnes Orazio. Links von der Madonna steht Magdalena, rechts kniet Joseph von Arimathia.

Anhang

S. 193. Von Tizian nach dem Tode seines Bruders Francesco (1559) in die Familienkapelle der Vecelli in der Kirche seines Heimatsortes gestiftet, aber nicht von ihm selbst gemalt, sondern nach seinem Entwurf wahrscheinlich von seinem Sohne Orazio ausgeführt (Crowe und Cavalcaselle II, S. 605). Der Kirchendiener links trägt die Züge Tizians, der hl. Andreas nach der Ueberlieferung die des Francesco Vecelli.

S. 194 u. 195. Ueber Tizians Porträte vgl. G. Gronau in Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen XXVIII (1907), S. 45 ff. Das Doppelporträt in Windsor zeigt wahrschein-

lich den Künstler zusammen mit Francesco Zuccato und ist dasselbe, das Ridolfi im Haus des Senators Domenico Ruzzino sah.

S. 196 links. Nach Venturi etwa von Tintoretto. Jansenius kann nicht dargestellt sein, da dieser erst 1585 geboren wurde. — S. 196 rechts. Da der Kardinal Antonio Pallavicini 1507 in Rom gestorben ist, ist es sehr zweifelhaft, daß Tizian ihn gemalt hat. Das Bild hat sich im Besitze van Dycks befunden.

S. 197. Das Bildnis des Kardinals Pallavicini hat van Dyck ebenso wie das Petersburger Bild in seinem Skizzenbuch flüchtig skizziert. Das Bild in Sanssouci erlaubt keinen Schluß auf die Echtheit.

S. 198. Diese alten kleinen Kopien in der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand in Tirol gehen zweifellos auf verschollene Originale Tizians zurück. Vgl. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XVII und XVIII.

S. 199. Nach der scharfsinnigen Vermutung von Crowe und Cavalcaselle gehörten beide Bilder ursprünglich zusammen und sind später aus einem unbekannten Grunde voneinander getrennt und durch Anstücken und Beschneiden im Format verändert worden. Eine alte venezianische Kopie des Bildes, das beide Figuren zusammen darstellt, befindet sich im Berliner Museum (nicht öffentlich ausgestellt). Crowe und Cavalcaselle haben versucht, es wahrscheinlich zu machen (vgl. aber dazu G. Gronau in Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen XXVII [1906], S. 3 ff.), daß der Jüngling der junge Ranuccio Farnese ist, der jüngste Sohn des Pier Luigi, eines natürlichen Sohnes des Papstes Paul III. Er war 1542 in Venedig, wo ihn Tizian malte, und führte damals schon den Titel eines Priors, obwohl er erst 11 Jahre alt war. Der ihm gegenüberstehende Mann ist wahrscheinlich sein Lehrer, der Humanist Giovanni Francesco Leoni. Nach der Trennung der beiden Figuren wurde, um ihr Einzeldasein verständlich zu machen, dem Manne ein Stab in die erhobene Rechte, dem Knaben ein Bündel Pfeile in die Linke gegeben. Jener erhielt den Namen „St. Jacobus der Aeltere", dieser wurde als „junger Jesuit" oder (in dem Kataloge von v. Engerth) als „ein junger Geistlicher" bezeichnet.

S. 200. Die „Anbetung der Hirten" gibt wahrscheinlich eine der Kompositionen wieder, die Tizian für die Kirche in Pieve di Cadore zur Ausführung in Fresko durch einen Schüler entworfen hat. Die Fresken waren vor 1567 vollendet, sind aber im Jahre 1813 zugrunde gegangen. Nach der Anbetung existiert ein Holzschnitt von Boldrini.

S. 201. Vgl. die Erläuterungen zu S. 58.

S. 202 links. Vermutlich eine in Tizians Werkstatt entstandene freie Wiederholung der Schmerzensmutter in Madrid (S. 118, vgl. auch S. 117).

S. 203. Eine Schulkopie, die aus den Bildern in Madrid (S. 115) und in den Uffizien (S. 114) kombiniert worden ist. Gronau glaubt jedoch, daß Tizian selbst daran beteiligt gewesen ist, besonders in der Landschaft.

S. 204. Stammt aus Casa Muselli in Verona.

S. 205 links. Nach einer freundlichen Mitteilung von Herbert Cook ist das Bild neuerdings urkundlich als ein Werk des Francesco Vecelli, des Bruders Tizians, erwiesen worden.

S. 206 oben. Eine gute Replik des Bildes S. 55. — S. 206 unten. Das Bild im Pitti steht der Mariage mystique in London, National-Galerie, nahe (S. 55).

S. 208. Nach Berenson von P. Lanziani mit starker Anlehnung an das Bild der Bridgewater-Galerie S. 16.

S. 209 links. Nach Crowe und Cavalcaselle zum größten Teil nicht von Tizian, sondern „von einer andern Hand, etwa der des Marco Vecelli" ausgeführt. — S. 209 rechts. Bezeichnet links oben: MDLVIII. FABRICIVS SALVARESIVS ANNV̇ AGENS L. TITIANI OPVS. Das Bild ist so stark übermalt, daß von Tizians Hand nur noch wenig daran zu erkennen ist. Nach Gronau scheint es ein echtes Werk zu sein, aber nicht von guter Qualität.

S. 210 links. Das Bildnis in der Pinakothek des Vatikans, das angeblich den Dogen Niccolò Marcello (1473—1474) darstellen soll, ist nicht datierbar. Jedenfalls gehört es nicht, wie Crowe und Cavalcaselle behaupten, dem Anfang des 16. Jahrhunderts, also der ersten

Stilphase Tizians, an. — S. 210 rechts. Die Condottiere Giovanni de' Medici, der Führer „delle bande nere“ (der Führer der schwarzen Banden) und der Protektor des Pietro Aretino, der sein Sekretär war, starb 1526 an den Folgen einer Schußwunde. Auf Veranlassung Aretinos machte Giulio Romano einen Abguß des Gesichts, und nach dieser Totenmaske hat Tizian ein Bildnis für Aretino gemalt, der es später dem Herzog Cosimo von Toscana schenkte. Das in den Uffizien vorhandene kann jedoch nur eine Kopie sein, da es nicht die Hand Tizians zeigt.

S. 211 links. Nicht von Tizian, sondern wahrscheinlich von Dosso Dossi. — S. 211 rechts. Von Weizsäcker im Katalog der Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M. mit dem Jüngling auf dem Fresko S. 13 (die vierte Figur von links an gerechnet) in Verbindung gebracht, aber als fraglich bezeichnet.

S. 212 links. Das Bildnis des Luigi Cornaro in Florenz ist von Tintoretto. — S. 212 rechts. Das Bildnis eines Senators (Cornaro?) beim Earl of Spencer mag hier der Vollständigkeit wegen stehen, weil es neuerdings als Tizian genannt worden ist.

S. 213. Beide Bildnisse sind von Tintoretto.

S. 214 links. Nicht von Tizian, sondern nach vorhandenen Urkunden 1564 von Tintoretto gemalt. — S. 214 rechts. Von Berenson dem Tintoretto zugeschrieben. Woermann (im amtlichen Katalog der Dresdener Galerie) hat sich dieser Meinung angeschlossen und verzeichnet das Bild unter Tintoretto. Crowe und Cavalcaselle halten es für ein späteres Schulbild, während Morelli für Tizians Urheberschaft eingetreten ist.

S. 215 links. Eine Nachahmung der „Venus bei der Toilette“ in St. Petersburg (s. S. 136).

S. 216 rechts. Dieses Bildnis gilt als das von Tizian gemalte, das Rubens während seines Aufenthalts in Mantua kopiert hat. Diese Kopie befindet sich im Hofmuseum in Wien. Das Original Tizians war um 1627 von Vincenzo Gonzaga von Mantua an König Karl I. von England verkauft worden. Seitdem verliert sich seine Spur. Das Goldschmidtsche Bild wurde in einem englischen Schlosse aufgefunden. (Vgl. auch die Erläuterungen zu S. 57 links.)

S. 217 links. Von Cavalcaselle als ein Werk Tizians in Anspruch genommen, aber wohl nur Schulbild. — S. 217 rechts. Von dem Wiener Maler L. H. Fischer zuerst veröffentlicht (Zeitschrift für bildende Kunst N. F., XV [1904], S. 43) und von diesem (nach dem Vorgange von Crowe und Cavalcaselle II, S. 693) für ein Werk Tizians erklärt, jedoch nur Werkstattbild.

S. 219. Von Crowe und Cavalcaselle für eine Schülerarbeit erklärt, von Berenson, dem der Dresdener Katalog zustimmt, nur teilweise für eigenhändig, von Wickhoff für ein Werk des Ant. Badile gehalten.

S. 220 rechts. Das Bildnis soll angeblich den Architekten und Bildhauer Jacopo Sansovino darstellen, was aber in keiner Weise beglaubigt ist. Auch ist das Bild so stark übermalt, daß auch die Urheberschaft Tizians nicht mehr festzustellen ist. Der Kopf dieses Mannes kommt vor auf Rocco Marconis „Ehebrecherin“, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Magazin), Nr. 196.

S. 222. Nach Berenson von Lanziani.

S. 223. Die „Ehebrecherin vor Christus“ in Wien ist ein unfertiges, vielfach beschädigtes und später aufgebessertes Bild, das Tizians Hand nicht erkennen läßt. Nach der Vermutung von Crowe und Cavalcaselle (II, S. 713) ist es vielleicht die Nachahmung eines verlorenen Tizianschen Bildes von Alessandro Varotari, genannt il Padovanino (1590 bis 1650). Das Bruchstück der Komposition bei G. v. Rath in Budapest scheint dem Original Tizians näher zu stehen.

S. 224 links. Von Wickhoff mit viel Wahrscheinlichkeit für flämisch erklärt worden.

S. 225. Nach Berenson (Venetian painters, 3. Aufl. 1901, S. 123) beide Bilder von Lanziani.

REGISTER

Chronologisches Verzeichnis der Werke

Zweifelhafte, unechte und Werkstattbilder, deren Entstehungszeit unbestimmbar:



Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde



Systematisches Verzeichnis der Gemälde

I. Gemälde religiösen Inhalts: 1. Altes Testament, 2. Neues Testament, 3. Heilige — II. Mythologie, Allegorie, Profangeschichte, Verschiedenes — III. Bildnisse: 1. und 2. Bekannte Personen (Männer, Frauen), 3. und 4. Unbekannte Personen (Männer, Frauen)

Seite

I. Gemälde religiösen Inhalts

1. Altes Testament

2. Neues Testament

Seite

3. Heilige

II. Mythologie, Allegorie, Profangeschichte, Verschiedenes

III. Bildnisse

1. Bekannte Personen (Männer)

4. Unbekannte Personen (Frauen)




ND
623
T7F4
1907
Fischel, Oskar
Tizian. [3. Aufl.]
[redacted]
University of Toronto
Library
[redacted]
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET
Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED